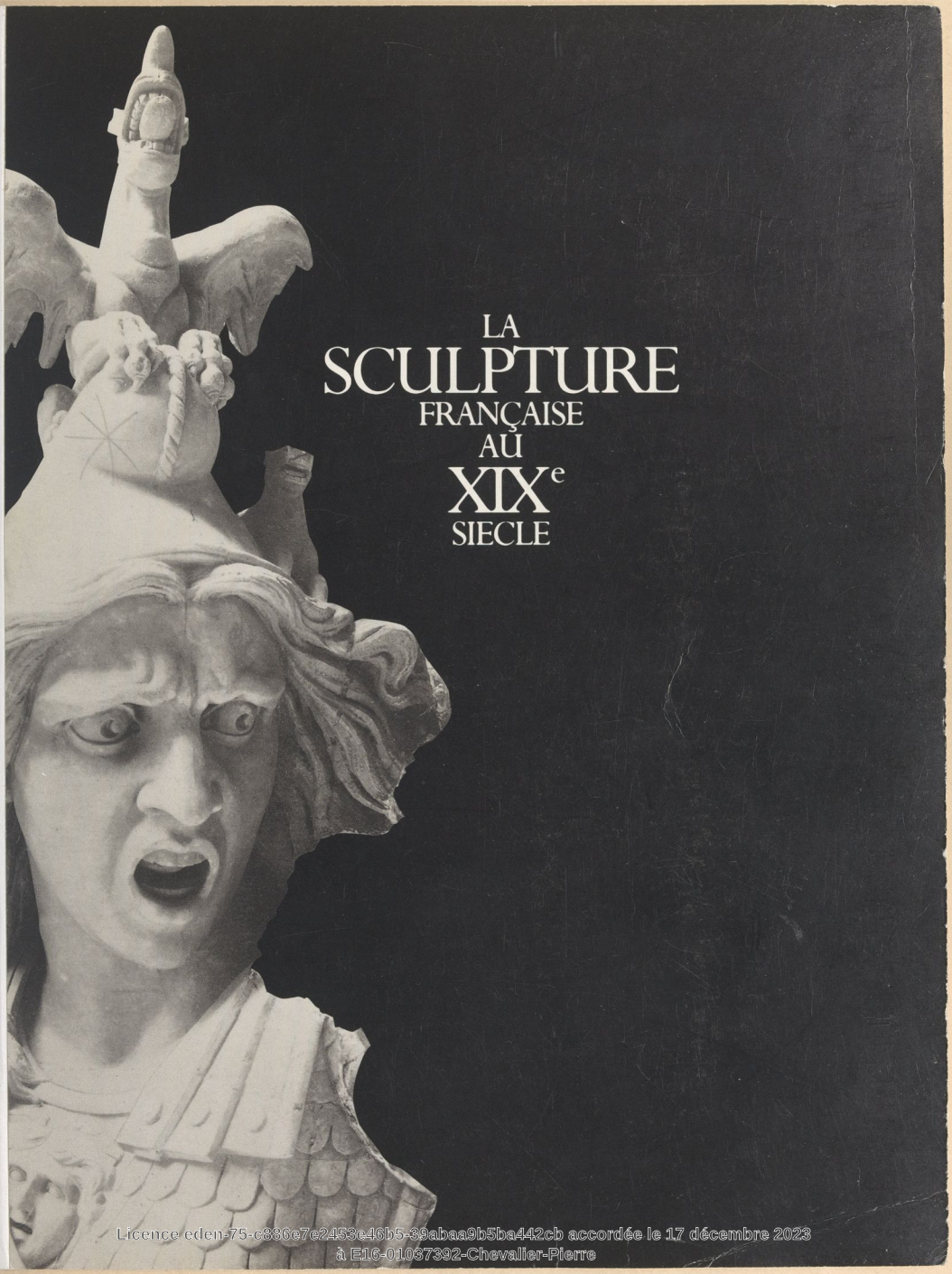


LA SCULPTURE FRANÇAISE AU XIXe SIECLE

Licence eden-75-c886e7e2453e46b5-39abaa9b5ba442cb accordée le 17 décembre 2023
à E16-01037392-Chevalier-Pierre

LA SCULPTURE FRANÇAISE AU XIXe SIECLE

J3

Galeries nationales du Grand Palais

Paris

10 avril - 28 juillet 1986

LA SCULPTURE FRANÇAISE AU XIXe SIECLE

Ministère de la Culture et de la Communication

Editions de la Réunion des musées nationaux

DI - 15-05-1986 - 12313

Cette exposition a été organisée
par la Réunion des musées nationaux
avec le concours des services techniques
des galeries nationales du Grand Palais
du musée du Louvre et du musée d'Orsay

Cette exposition a bénéficié du concours d'IBM

La présentation a été conçue et réalisée par Christian Germanaz

© Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris - 1986
10, rue de l'Abbaye - 75006 Paris
ISBN : 2-7118-2.062-9

Commissariat général

Anne Pingeot

Conservateur au musée d'Orsay

Commissaires

Philippe Durey

Conservateur à l'Inspection générale des musées classés et contrôlés

Antoinette Le Normand-Romain

Conservateur au musée d'Orsay

Isabelle Leroy-Jay Lemaistre

Conservateur au département des sculptures du musée du Louvre

avec le concours de

Laure de Margerie

musée d'Orsay

et de

Véronique Wiesinger

Conservateur stagiaire des musées de France

Administrateur des galeries nationales du Grand Palais :

Marie-Ange Laumonier

AUDIOVISUELS

Le travailleur sur socle
de France Debuisson
réalisé par Muriel Bussi
production du musée d'Orsay, 1986
collaboration de Maurice Agulhon, Marie Bouchard,
Brigitte Legars, Anne Pingeot.

Les tombeaux d'artistes
réalisé par Manuelle Lidsky. Conseil scientifique :
Antoinette Le Normand-Romain
production du bureau de l'Audiovisuel
de la Direction des musées de France, 1985-86.
Photographies Olivier Garros.

Façades du Second Empire de Paris, vues par Zola
réalisé par Nicolas Heude. Conseil scientifique : Anne Pingeot
production du bureau de l'Audiovisuel de la Direction des
musées de France, 1986.
Photographies Philippe Jacob.

Vierges monumentales du Second Empire
Visuel réalisé par le bureau de l'Audiovisuel de la Direction des
musées de France avec la collaboration de François-Xavier
Amprimoz, Jean Aubert, Bernard Ceysson, Roland Conilleau.
Conseil scientifique : Anne Pingeot

M. Gérald B. Cantor a bien voulu autoriser la projection du film
tourné à la fonderie de Coubertin pendant la coulée de la
5e *Porte de l'Enfer* commandée par ses soins : « The Gates of hell »
réalisé par Iris Cantor et David Saxon, 1981.

Que toutes les personnalités qui ont permis par leur généreux concours la réalisation de cette exposition trouvent ici l'expression de notre gratitude :
M. Pierre Fix-Masseau
Mme Mireille Godet
Famille Aubé
Famille Hugues
Collection Mora-Lacombe
Collection Sirot-Angel
ainsi que toutes celles qui ont préféré garder l'anonymat.

Nos remerciements s'adressent également aux responsables des collections suivantes :

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE
New York, The Metropolitan Museum of Art

FRANCE
Aix-les-Bains, musée Faure
Alençon, musée des Beaux-Arts et de la Dentelle
Amiens, musée de Picardie
Angers, musée des Beaux-Arts
musée des Beaux-Arts, galerie David d'Angers
Cathédrale Saint-Maurice
Auxerre, musée d'Art et d'Histoire
Avignon, musée Calvet
Barentin, le musée dans la rue de la Ville
Bayonne, musée Bonnat
Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie
Bourges, musée du Berry
Caen, musée des Beaux-Arts
Chambéry, musée des Beaux-Arts
Chartres, musée des Beaux-Arts
Cherbourg, musée Thomas Henry
Clermont-Ferrand, musée Bargoin
Dijon, musée des Beaux-Arts
Dôle, musée municipal
Douai, musée de la Chartreuse
Gray, musée Baron Martin
Langres, musées municipaux
Laon, musée archéologique
Le Cateau-Cambresis, musée Henri Matisse
Le Mée-sur-Seine, musée Henri Chapu
Lille, musée des Beaux-Arts
Limoges, musée municipal
Lyon, musée des Beaux-Arts
Malmaison, musée national du Château
Marseille, musée des Beaux-Arts
Meudon, musée Rodin
Montargis, musée Girodet
Nancy, musée des Beaux-Arts
musée de l'Ecole de Nancy
Nantes, musée des Beaux-Arts
Nice, musée des Beaux-Arts Jules Chéret
Nogent-sur-Seine, musée Alfred Boucher-Paul Dubois
Orléans, musée des Beaux-Arts
Paris, Archives nationales
Bibliothèque Marguerite Durand
Comédie française
Dépôt des œuvres d'art de la Ville de Paris
Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts
Fondation Le Corbusier
musée des Arts décoratifs
musée de l'Assistance publique
musée Bouchard
musée Bourdelle
musée Carnavalet
musée de l'Homme
musée du Louvre, Cabinet des dessins
musée du Louvre, Département des sculptures
musée d'Orsay
musée Gustave Moreau
musée du Petit Palais
musée Rodin
Poitiers, musée Sainte-Croix
Reims, musée Saint-Denis
Roubaix, Ecole nationale supérieure d'Industrie textile
Rouen, musée des Beaux-Arts
Saint-Etienne, société des Amis du vieux Saint-Etienne
Saint-Germain-en-Laye, musée des Antiquités nationales
Saint-Omer, musée de l'Hôtel Sandelin
Semur-en-Auxois, musée municipal
Strasbourg, musée d'Art moderne
Toulouse, musée des Augustins
Tours, musée des Beaux-Arts
Troyes, musée des Beaux-Arts
Valenciennes, musée des Beaux-Arts
Versailles, musée national du Château
Vesoul, musée Georges Garret

GRANDE-BRETAGNE
Londres, Victoria and Albert Museum

ITALIE
Rome, Académie de France

PAYS-BAS
Amsterdam, Historisch Museum
Stedelijk Museum

SOMMAIRE

INTRODUCTION
Anne Pingeot XI

LE SORT DES COLLECTIONS DE PROVINCE
Philippe Durey XXIII

I
L'ATELIER DU SCULPTEUR

1. L'atelier du sculpteur vu par les peintres
Philippe Durey 3

2. L'atelier du sculpteur vu par les photographes
Hélène Pinet 10

COMMENT FAIT-ON UN SCULPTEUR?

II
FORMATION

1. Les écoles
Antoinette Le Normand Romain 28

2. Les ateliers privés
Antoinette Le Normand Romain 32

3. Concours de la tête d'expression
Antoinette Le Normand Romain 42

4. Le concours de Rome
Antoinette Le Normand Romain 49

5. L'Académie de France à Rome: les envois de Rome
Antoinette Le Normand Romain 53

COMMENT FAIT-ON UNE SCULPTURE?

III
TECHNIQUES ET MATÉRIAUX

1. Genèse d'une œuvre
Anne Pingeot 60

2. Moulage
Antoinette Le Normand Romain 67

3. Sculpture et photographie
Georges Vigne 72

4. Edition et fonte au sable
Catherine Chevillot 80

5. Le marcottage
Alain Beausire 95

6. Assemblages et répétitions dans l'œuvre de Rodin
Nicole Barbier 107

7. Les collaborations
Véronique Wiesinger 110

8. La mise aux points et l'agrandissement
Anne Pingeot 115

9. La taille directe
Antoinette Le Normand Romain 119

10. Terre et plâtre
Isabelle Leroy-Jay Lemaistre 125

11 La cire
France Drilhon, Sylvie Colinart 135

12 La polychromie
Antoinette Le Normand Romain 148

IV
LES COMMANDES PUBLIQUES POLITIQUES

1. L'arc de triomphe: De la gloire au sacrifice.
Daniel Rabreau 162

2. Le tombeau de Napoléon Ier aux Invalides:
Les inscriptions de la gloire
Philippe Durey 176

3. Rattachement des Tuileries au Louvre:
Les palais de la gloire
Anne Pingeot 183

V
LES COMMANDES PUBLIQUES RELIGIEUSES

1. L'église de la Madeleine,
de la Restauration à la Monarchie de Juillet:
un mécénat d'Etat
Isabelle Leroy-Jay Lemaistre 196

2. Les vierges colossales du Second Empire
Anne Pingeot 208

VI
MÉCANISME DE CHOIX ET FINANCEMENT

1. Le concours
Chantal Martinet 216

Le concours pour le monument à Claude Gellée dit Le Lorrain
érigé à Nancy
Véronique Wiesinger 218

2. La commande
Chantal Martinet 224

Le monument à Jean-Jacques Rousseau pour le Panthéon
Thérèse Burollet 226

3. La souscription
Chantal Martinet 231

VII
URBANISME: LE SOCLE
Catherine Chevillot 241

VIII
SCULPTURE MÉMOIRE

1. La statuette romantique
Isabelle Leroy-Jay Lemaistre 254

2. Portraits de femmes
Philippe Durey 262

3. De la mort paisible à la mort tragique
Antoinette Le Normand Romain 268

IX
LA TRADITION CLASSIQUE

1. Le Néo-classicisme
Philippe Durey 288

2. Le retour au style
Antoinette Le Normand Romain 303

X
L'ESPRIT ROMANTIQUE

1. Le sentiment romantique
Isabelle Leroy-Jay Lemaistre 310

2. Expressionnisme
Véronique Wiesinger 327

XI
ÉCLECTISME

Néobaroque et orientalisme
Anne Pingeot 335

XII
LE RÉALISME
Philippe Durey 353

XIII
SYMBOLISME ET PRIMITIVISME

1. Le symbolisme
Antoinette Le Normand Romain - Jean-Luc Olivié 380

2. Primitivisme
Anne Roquebert 393

BIBLIOGRAPHIE 429

EXPOSITIONS 442

INDEX 446
avec biographies des sculpteurs exposés

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

Félix Voulot, 1865-1926, *Le poète,* buste pierre, Salon S.N.B.A., 1898, photographie A. Pingeot, 1978.

INTRODUCTION

BIEN que les inventions artistiques du Cubisme à l'abstraction datent du début du XXe siècle, la majorité des Français sembla vivre au XIXe jusqu'en 1914. Cette France partout sculptée, sur ses frontons, ses fenêtres, ses balcons, ses places, ses cimetières, n'arrivait pas à quitter l'époque qui avait produit les quelques œuvres connues de chaque Français, ou presque : le *Départ des volontaires* de Rude, la *Danse* de Carpeaux, la *Liberté* de Bartholdi, le *Penseur* de Rodin.

La sculpture, que tous les régimes d'un temps qui ne manqua pas d'imagination — Empires, Restaurations royalistes, Républiques — avaient employée pour s'inscrire dans la pierre, obtint, après la défaite de Sedan, une reconnaissance du grand public, affamé de certitudes nationales : « Les sculpteurs préservent l'honneur de l'art français » (Lafenestre, 1872), « La sculpture est toujours la partie solide et forte de notre art national » (Castagnary, 1873), « Tempérament plus sculptural que peintre de notre race française » (Montaiglon, 1875), « Notre école de sculpture marche dans une voie saine et brillante » (*L'Illustration*, 1876), « Il n'est pas facile de nier que la sculpture ne prenne décidément le pas sur la peinture » (Timbal, 1877), « En abordant la sculpture, nous touchons la terre promise » (Baignères, 1879), « Notre sculpture, depuis deux siècles, la première du monde » (Paul Valéry, 1939)[1].

Ce consensus explique dans une certaine mesure l'expansion sculpturale du XIXe siècle et contient les germes de sa condamnation au XXe. Certes, ce consensus avait quelques années de retard. Barye, banni du Salon sous Louis-Philippe, conservait la faveur du roi et de sa famille. Il entra à l'Institut — à soixante-douze ans il est vrai. Preault, finit par recevoir la commande de ses œuvres, concues vingt ans plus tôt, Carpeaux fut le chantre officiel, ou presque, des fastes du Second Empire, Rodin devint monument national. Si, ni lui, ni Carpeaux, ni Rude n'entrèrent à l'Institut, ils obtinrent, en fin de compte, la possibilité de s'exprimer.

Cette liaison de la sculpture au temps est due à l'équation économique : pas de sculpture sans commanditaire. Voici donc la sculpture dépendante. Zola a montré ce danger. Mahoudeau, la figure de sculpteur qu'il créa, il y a juste cent ans, dans l'*Œuvre* n'y résista pas. Fils d'un tailleur de pierre, monté à Paris comme boursier de sa ville, vivant de son travail de praticien, après l'épuisement de sa pension et de ses

espoirs, il finit par être reçu au Salon officiel. C'est un parcours classique. Pour Zola, la déchéance artistique de Mahoudeau fut d'abandonner ses convictions pour plaire « tout de suite »[2]. Réaliste, il céda à la « grâce et à la joliesse du XVIIIe » — mais il fallait vivre. Pour tous, à l'exception d'un petit noyau privilégié par la naissance (Orsay, Marie d'Orléans, Nieuwerkerke, Marcello, Manuela) cette vie était dure. Beaucoup sombrèrent dans la folie (Arnaud ; Moulin, faut-il ajouter Camille Claudel ?) D'autres mirent fin à leurs jours (Callamard, 1821 ; Moine, 1849 qui eut pour chantre Hugo — Combarieu, 1884 ; Schoenewerk, 1885 ; Mouly, 1886 ; Léofanti, 1890 ; Moigniez, 1894 ; Captier, 1902 ; R. Bugatti, 1916 ; Derré, 1938...) Nous notons que le Second Empire fut indemne de suicide de sculpteurs.

Il y avait trop d'ouvrage sans doute.

Cette connection pouvoir/sculpture, semblait avoir une issue prônée par le maréchal Vaillant, ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, au Salon de 1868, lorsqu'il s'adressait aux artistes : « un contact permanent a été établi entre vous et le public et par une sorte de juridiction privilégiée, vous pouvez paraître à votre jour et à votre heure devant vos juges naturels ». En 1874, Dufour pensait encore : « Les salons sont une des plus heureuses conséquences du système moderne de la publicité, cette garantie des peuples libres[3]. » Mettre en contact direct, l'artiste et l'acheteur, c'était une idée simple. Elle eut des conséquences redoutables. Se faire remarquer, premier danger, composer en dehors de tout contexte, second danger. Ainsi naquit le « morceau de Salon », avatar engraissé du morceau de réception du XVIIIe que Rodin qualifia de « Phylloxera de la sculpture »[4]. On se rendait compte que quelque chose n'allait pas dans cette accumulation hétéroclite. Les « accompagnements » se multiplièrent : horticulture, « le public était [...] attiré vers cet art sévère, tempéré ici par le jardinage et dont les défaillances étaient embaumées dans les fleurs »[5], divertissement, exposition de canards et restauration, buffet.

MOI QUI NE SUIS PAS ARTISTE, ET JE M'EN VANTE, CE QUE J'AIME LE MIEUX AU SALON, C'EST L'EXPOSITION D'HORTI-SCULPTURE !

Bertall, « Revue comique du mois », d'après *l'Illustration*, 1874, I, p. 425.

DÉCIDÉMENT, CE QUI, CETTE ANNÉE, OBTIENT LE PLUS DE SUCCÈS À L'EXPOSITION DE SCULPTURE... CE SONT LES CANARDS !...

Daumier, « Le Salon de 1857 », Paris, bibliothèque des Arts décoratifs, album Maciet.

LA PEINTURE, C'EST GENTIL, JE NE DIS PAS ; MAIS COMBIEN JE PRÉFÈRE LA SCULPTURE : AU MOINS, IL Y A UN BUFFET !

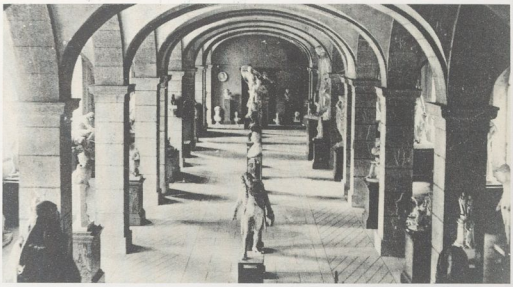
Bertall, « Revue comique du Salon de 1877 » d'après *l'Illustration*, 1877, I, p. 393.

Michelez, Salon de 1880, *Commandes et acquisitions de l'Etat*, 1880, f° 34.

L'Etat, jouant son rôle de protecteur des arts, achetait scrupuleusement. Un premier choix était fait par le jury d'admission, un second par le jury des récompenses. La sélection finale revenait à la commission d'achat — indépendamment du choix des souverains qui agissaient à leur goût, aux frais de leurs propres cassettes — alimentées d'ailleurs à la même source. Joindre au patrimoine public l'œuvre qui franchissait tant de barrages, semblait aux gouvernants un mécénat sage et éclairé — bien qu'une colonne des listes de la Direction des Beaux-Arts soit réservée aux... « recommandation » ! La Ville de Paris procédait de façon analogue depuis 1872[6].

A partir de 1864, les photographies commandées par l'Administration des Beaux-Arts à Michelez, offrent l'alignement de l'art officiel devant l'objectif. Un exemple en 1880 nous montre la variété des achats : une allégorie patriotique « *Spes* », deux grands hommes que séparent quelques siècles, un faune issu de la Renaissance italienne, deux enfants nus, l'un réaliste, l'autre ailé et *l'Age d'airain* de Rodin, le bronze du musée d'Orsay. Rodin avait eu cette idée d'enlever la lance sur laquelle s'appuyait son « *Vaincu* ». On imagine

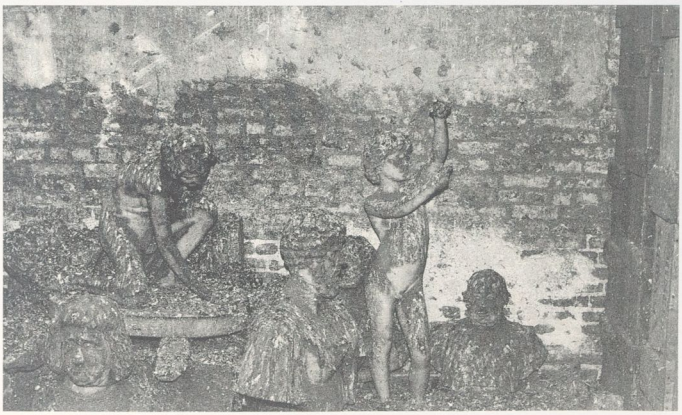
Agen, musée municipal, état ancien.



Chambéry, musée des Beaux-Arts, état antérieur à 1959.

Lille, musée des Beaux-Arts, état ancien.

Marseille, palais de Longchamp, état antérieur à 1914.



Douai, musée de la Chartreuse, état en 1978.

l'étonnement du spectateur habitué — cette série en est la preuve — aux mains pleines d'attributs. Et bien, cette statue qui bouleversait l'histoire de la sculpture était achetée au salon, et même, au dernier Salon gouvernemental.

Que devenaient ces œuvres ? Entreposées au dépôt des marbres, 182, rue de l'Université, l'ancienne île des Cygnes et, à partir de 1855, dans le nouveau Palais de l'Industrie, au Commissariat des expositions, elles étaient ensuite réparties entre les musées : le Luxembourg pour le « premier choix » — ou déposées dans les ambassades, ministères, institut, écoles, théâtres, etc., et enfin dans les villes de province et les départements. Sur les cinquante-deux envois de 1875, trente-sept furent destinés à la province[7]. Ces envois de l'Etat, que complétaient souvent ceux de l'enfant du pays (Bra à Douai, Carpeaux à Valenciennes, Dumont à Saumur, par exemple — les legs, les dons des veuves et des descendants, Dubois à Troyes et Nogent, Injalbert à Béziers...), étaient présentés dans la ville, sur les places, les promenades ou dans les bâtiments municipaux — à commencer par le musée, que la plupart des municipalités avaient créés.

En revanche, certaines œuvres restaient pour compte. La cire de Rosso, acquise en 1907, à la demande de Clemenceau, Président du Conseil, placée sur son ordre, au musée du Luxembourg, ne fut pas inscrite sur l'inventaire. Elle alla croupir au dépôt de l'Etat. Quand on décida de déménager ce dernier, en 1931, on distribua alors, à qui les voulait, les œuvres en souffrance. Le musée de Lyon accepta la *Femme voilée*. Comme vengeance posthume, il en refusa le prêt à notre exposition[8]. C'est, bien entendu, l'une des œuvres qui manquera le plus au musée d'Orsay.

La violence du revirement fut comparable à celle de l'engouement. L'énergie dépensée à décorer chaque carrefour, sembla redoubler pour faire le vide. La production des sculpteurs ne trouva plus d'abri, pas même dans les musées, qui se débarassèrent de leurs plâtres par tous les moyens.

La récupération des métaux non ferreux, mise en œuvre par le gouvernement de Vichy, à partir de 1941[9] y contribua beaucoup. Non seulement les statues des places publiques, mais les œuvres « inaliénables » des collections publiques, furent désignées pour disparaître. La lecture des inventaires du XIXe siècle des musées de province ressemble à celle d'un obituaire. Et pourtant, que de soins, chaque ville avait mis à organiser le rez-de-chaussée de son musée. Les beaux alignements, les vastes ensembles. Le XIXe pédagogique voulut faire la synthèse universelle pour tout enseigner. Quel optimisme face à un XXe qui ne met en valeur qu'une œuvre après l'autre, pensant la sélection indispensable pour le public jugé incapable de choisir et de comparer.

Les photographies restent les témoins de cet état du XIXe qui n'a pas survécu aux deux guerres. Parfois ces dernières ont permis de camoufler, comme à Rennes ou à Besançon, ce que le goût dictait ailleurs. « Un grand sentiment de tristesse, une sorte de mélancolique colère... devant ce prodigieux exemple d'oubli, devant l'excès d'ingratitude et l'insolence de mépris d'une première postérité... on se prend à douter des justices de la France. On se demande si la mode est tout notre goût[10]... » Ce que les Goncourt ressentaient à propos de Chardin en 1864, s'appliqua de nouveau, mais à la création d'un siècle entier : la sculpture française du XIXe.

Ce ne sont pas des écrivains qui apportèrent un regard neuf pour changer cette situation, comme le firent les Goncourt. Il fallut cette fois la distance d'un océan, le goût de la photographie — la sculpture est un incomparable modèle — pour qu'un frémissement parcourut les historiens d'art. Ce vent venu de l'Amérique nourrie des manuels d'Eaton (1917) et Taft (1921) a soufflé d'abord pour Rodin qui fut apprécié là-bas de son vivant, comme l'avait été Barye, en son temps. Elsen commença dès 1949 à s'intéresser à lui, au moment ou Curt Valentin le plus important marchand de sculptures modernes de cette époque exposait ses œuvres à New York. En 1963, le MOMA lui consacrait une exposition; le catalogue de Tancock sur les Rodin de Philadelphie paraissait en 1976, celui de Caso et Sanders sur les Rodin de San Francisco en 1977, Claire Vincent faisait la revue de ceux du Metropolitan. De nouvelles collections se formèrent, celle de Gérald B. Cantor, conseillé par Elsen et donnée à l'université de Stanford en Californie comprend la cinquième porte de l'Enfer. Le titre de la grande exposition de la National Gallery de Washington en 1981, « Rodin rediscovered » — Rodin redécouvert — semblait à première vue une boutade. Depuis le « Rodin revival » des années 50, avait-il jamais été oublié ? Elsen, commissaire de l'exposition avait d'ailleurs publié, en 1980, *Rodin in the studio*, tandis que Ruth Butler se consacre encore actuellement à la biographie de Rodin, afin de remplacer celle de Judith Cladel (1936, édition définitive 1950).

Dès 1967, Fred Licht rassemblait ses idées originales, mais aucun ne fit autant pour revaloriser la sculpture du XIXe que Horst W. Janson. A les regarder d'un œil neuf, il encouragea ses étudiants, parmi lesquels Ruth Butler, déjà nommée, chargée de l'exposition de Louisville *Nineteenth century French Sculpture : Monuments for the Middle Class* (1971), June H. Hargrove qui travailla sur Carrier-Belleuse (1975-79) et les Monuments publics, John M. Hunisak, sur Dalou (1975-79). C'est avec ses élèves qu'il mit sur pied l'*Index iconographique du Dictionnaire des Sculpteurs de l'Ecole française* de Stanislas Lami (1983).

Après une vaste enquête sur tout le continent américain, pour repérer les sculptures françaises du XIXe, en liaison avec deux galeries newyorkaises, Shepherd et Michael hall, Peter Fusco, alors conservateur au Los Angeles County museum, organisa avec Janson, l'exposition *Romantics to Rodin* qui commença son périple en 1980. Si les œuvres n'étaient pas toujours de qualité, les textes de Butler, Fusco, Hargrove, Holderbaum, Hunisak, Janson, Licht, Wagner, jetèrent des jalons nouveaux. L'effort plus récent de la Bruton gallery aboutit à la création d'un musée complet de sculpture française XIXe, à Dallas (LTV Center collection).

En 1969, Jeanne L. Wasserman présenta à Harvard la sculpture de *Daumier* ; en 1975, elle organisa avec Jacques de Caso *Metamorphoses in Nineteenth Century Sculpture* au Fogg art. D'Harvard sortirent Charles W. Millard, conservateur du Hirshhorn museum à Washington, et auteur d'un livre sur les sculptures de *Degas* (1976) et du catalogue raisonné de *Preault*, encore à l'état de manuscrit et Anne M. Wagner dont les articles très précis sur Carpeaux débouchent sur un livre qui doit paraître en 1986. Ackerman publiait depuis 1967 sur Gérôme, Benge depuis 1969 sur Barye (cf. aussi, Lewis, 1977). A propos de *la Liberté*, Trachtenberg traça une biographie de Bartholdi (1977). La même année parut le *Zacharie Astruc*, de Flescher. Konheim travaillait sur Maillol sur lequel Slatkin avait écrit (1976-80). Jeanne Stump étudia Hebert (1982). Le Hirshhorn publia son monumental catalogue général (1974). En collaboration avec la France (Réunion des musées nationaux), Jo Rishel et Suzanne Lindsay, présentèrent la *Sculpture au Second Empire* à Philadelphie (1978).

Elsen tourné vers l'avant-garde (Matisse, exposition *Pionners of Modern Sculpture* à Londres en 1974) forma lui aussi de brillants élèves, Varnedoe, Rosenfeld. L'équipe plus dix-neuviémiste de Janson aida à la parution posthume de sa dernière œuvre *Art of the Nineteenth century* avec Rosenblum, 1984, et version sculpture seule *19th Century sculpture*, 1985. Jacques de Caso — mais faut-il le classer du côté américain ? —,

l'accumulateur d'archives, nous promet deux tomes sur la bibliographie de la sculpture XIXe. Il a mené à bien l'index topographique du Lami (manuscrit) tout en lançant ses faisceaux savants sur Rodin, on l'a vu, David d'Angers (1980), Pradier (1985). Ces trois personnalités, Elsen, Janson, Caso et leurs satellites se retrouvèrent à Bologne en 1979 au XXIVe Congrès du Comité international d'Histoire de l'Art, où ils rencontrèrent l'équipe de Francis Haskell. Les deux publications qui en sont (péniblement) sorties ont un intérêt inversement proportionnel à leur diffusion.

Copenhague, Ny Carlsberg glyptotek, état en 1983.

Que se passait-il en Europe? Un pionnier, Bo Wennberg, conservateur du musée national de Stockholm, conduit comme Janson par le goût de la photographie, visita la France avec son objectif. *French and Scandinavian sculptures* (1978) en sortit. Livre d'idée il fit honneur à la vieille Europe qui se réveillait lentement. Restons au Nord, pour rendre hommage à la Ny Carlsberg glyptotek de Copenhague, qui conserve — et présente — la plus grande collection de sculpture française du XIXe (après Versailles, qui ne la présente pas), et pour noter un *Delaplanche* par Rostrup (1978).

En Allemagne, Türr étudia l'influence antique sur la sculpture française du XIXe et du XXe (1979). Les articles de Kocks sur Carpeaux aboutirent au très beau livre *Rezeption un Originalität* (1981), Lepper publia sur Carrier-Belleuse (1981). Rodin attira Schnell (1980), et Schmoll (1983) tandis que Keisch organisait

l'exposition de Berlin (1979). Reising s'intéressa aux Animaliers (1979), ce qui reste pourtant une spécialité anglaise. Mechthild Schneider consacra son doctorat aux *Monuments sculptés élevés aux artistes en France* (1977). L'exposition *Rosso* de Francfort (1984) suscita les remarques de Schnell (1984), Flagmeier remit sa maîtrise sur Camille Claudel (1984) et Suzanne Stolz, sur le *Monument aux morts* de Bartholomé (1985).

En Angleterre Radcliffe commença avec Carpeaux (1959), Dalou (1962), suivi par Horswell, *Bronze sculpture of « les Animaliers »* (1971), Pivar, *Barye bronzes* (1974), Cooper, *Nineteenth Century Romantic bronzes... 1830-1914* (1974), Rawson, *Animals in art* (1977), illustrant le renouveau d'intérêt pour cet art étudié par Novotny (1971). Arts council organisa une exposition itinérante des sculptures de *Degas* (1982) et prépare un grand Rodin à la Hayward gallery pour 1986, *Art history* publia plusieurs articles sur la sculpture française du XIXe en 1981-82 (Bogart, Wagner, McWilliam). La documentation de l'Institut Courtauld continuait ses campagnes photographiques exemplaires en France — ce catalogue y fit souvent appel — tandis que Francis Haskell réfléchissait à l'iconographie, au goût (1975-76) et publiait avec Nicholas Penny l'indispensable *Taste and the Antique* (1981), année de l'article de Mower sur Preault. Les collections étaient étudiées : à Londres la sculpture française au Bethnal Green museum (1972), le Victoria and Albert publia ses Rodin en 1985, Edimbourg, sa « French connection » et Ward-Jackson, les biens Sutherlands qui comprennent d'intéressantes sculptures françaises du XIXe.

En Belgique Rouzet défendit un mémoire sur *Bourdelle et le théâtre des Champs-Elysées* (1955).

En Suisse, l'exposition organisée par Terrapon au musée de Fribourg en 1980 permit à Henriette Bessis de mettre en valeur ses recherches sur Marcello — puisque nous sommes tentés de revendiquer la belle suissesse pour française, comme nous annexons Pradier à qui la ville de Genève vient de rendre l'hommage qu'il mérite. La Fondation Pierre Granadda à Martigny consacra une exposition à Rodin en 1984, commissaire Pierre Gassier, et les éditions Skira préparent un livre sur la sculpture du XIX-XXe où l'art français tiendra une place importante.

En Union soviétique, Naretskaya et Kossareva publièrent la collection de la *Sculpture française du XVIIe au XXe de l'Ermitage* (1963) et Kossareva un article sur Dalou en 1969.

En Italie, Luciano Caramel étudia et organisa les expositions *Rosso,* à Milan (1979), Alessandria (1979-80) et à Francfort (1984) — « Tout l'œuvre peint » des Classiques de l'art firent une petite place à la sculpture. Le recueil *Degas* (1970) regroupe les siennes sur huit planches[12].

La France s'était assoupie après les nombreux articles de Paul Vitry (1872-1941), conservateur au département des sculptures du Louvre, à qui l'on doit la première synthèse sur « La sculpture en France de 1850 à nos jours », publiée dans l'*Histoire de l'Art* d'André Michel (1929), après la *Sculpture romantique* de Luc-Benoist (1928) et surtout après la somme déjà citée, de Stanislas Lami, le *Dictionnaire des Sculpteurs de l'Ecole française*, dont les quatre volumes du XIXe siècle, publiés de 1914 à 1921 peuvent être considérés comme le bouquet final d'un art qui allait bientôt être condamné à cinquante ans de réclusion. On ne saurait trop déplorer la perte du manuscrit consacré aux vivants. Lami (1858-1944), qui fut aussi sculpteur — comme l'était Louis Auvray, co-auteur avec Bellier, du célèbre *Dictionnaire général des artistes de l'Ecole française*, en trois volumes (1882-87), ne traitait en effet que des morts : « Je n'ai pas voulu mêler [les vivants] aux disparus. Je me suis réservé de publier leur biographie et la liste de leurs œuvres dans un volume intitulé « *Les Contemporains* »[13]. Que sont devenus les papiers Lami ? La perte est désastreuse pour les historiens de la sculpture mais il faut saluer les efforts de ceux qui cherchent à reconstituer le tissu déchiré. Les livres d'histoire de l'art sont rares en France et ceux qui traitent de la sculpture plus rares encore. Chennevières le notait dès 1887 : « La part entre

TRISTE CONTENANCE DE LA SCULPTURE PLACÉE AU MILIEU DE LA PEINTURE...

Daumier, « Salon de 1857 »,
Paris, bibliothèque des Arts décoratifs, album Maciet.

les peintres et les sculpteurs sera toujours inégale, et cela se voit assez dans nos bibliothèques où un volume à peine est consacré à la gloire de nos sculpteurs quand dix autres plus pompeux énumèrent et décrivent et reproduisent par la gravure les œuvres de peintres fort secondaires[14]. » La reproduction en couleur n'allait pas renverser la proportion. Puis le livre lui-même ne trouva plus d'éditeur et la France scientifique se rabattit sur l'article ou le catalogue d'exposition. C'est pourquoi il convient de citer les exceptions : les grands ouvrages de Gérard Hubert devenus des classiques (1964), la riche collection de photographies rassemblée par Maurice Rheims qui fit œuvre de précurseur (1972 et 1979), les *Principes d'analyses scientifiques de la Sculpture* publiés par l'Inventaire général des Monuments et des Richesses artistiques de la France (Baudry-Bozo, 1978), la thèse d'Antoinette Le Normand, *Les sculpteurs pensionnaires de l'Académie de France à Rome, 1824-1840* (1978), un essai sur les *Monuments en exil* de Amato (1979), les *Relations Paris-Bruxelles* (Hanotelle, 1982).

La part des recueils d'images n'est pas négligeable car nos contemporains ne regardent pas une œuvre d'art, tant qu'ils ne l'ont pas vue « en photographie ». Ceux d'Yves Devaux (1978) sont à cet égard bénéfiques, tout comme les *biographie* de Bashkirtseff, un peu française par ses séjours (Cosnier, 1985), Bernard (Boullier, 1972), Bourdelle (Jianou-Dufet, 1975), Bouriché (Vaissier, 1981), Cavelier (Pajot-Villerelle, 1979), Camille Claudel (Rivière, 1983 ; Pâris, 1984), Dardé (Mercadier, 1967), Daumier (Cherpin, 1979), Desbois (Mercier, 1978), Doré (Damase, 1979), Paul Dubois (Du Castel, 1964), Landowski (Caillet, 1961), Maillol (Georges, 1977), Meissonier (Guilloux, 1980), Rodin (Descharnes et Chabrun, 1967, Champigneulle, 1980).

Les catalogues de musées qui dataient pour la plupart du XIXe ou des premières années du XXe ont enfin été remis en chantier : Angers (Huchard, 1984), Beauvais (Salmon, 1981), Béziers (Lugand et Vanderspelden, 1976), Chambéry (Aubert et Dumas, 1984), Dijon (Quarré, 1960), Le Mee (Lussiez, 1977), Louviers (1979), Mont-de-Marsan (Amann, 1985) Nevers (œuvres de Jean Baffier, Bringuier, 1981), Paris, Ecole des Beaux-Arts (Bouleau-Rabaud, 1976), musée Bourdelle (Dufet, 1983), sculptures du jardin des Tuileries (Bresc-

Licence eden-75-c886e7e2453e46b5-39abaa9b5ba442cb accordée le 17 décembre 2023
à E16-01037392-Chevalier-Pierre

Pingeot, 1986) sont en cours de publication, les *Sculptures du musée d'Orsay* (Pingeot-Le Normand Romain), Poitiers (Gaudichon, 1983 - sous forme d'exposition), Saint-Omer (Blazy, 1982), Valenciennes (Hardy-Braunwald, 1978) et les musées du Nord-Pas-de-Calais (Vieville - Baligand, Becquart, Blazy, Kuhnmuch, Maison, Oursel, Szymusiak) avec les listes par artistes et par musées en fin du catalogue *De Carpeaux à Matisse* (1982).

Les guides font également place à la sculpture, Cagnes, musée des Collettes (Clergue, 1976), Le Puy (Amprimoz, 1982), Montauban (Barousse, 1973), Paris *Le guide des statues* de Kjellberg (indispensable, 1973), *Le guide des cimetières* (Le Clere, 1978, moins convaincant), Perpignan, *Guide du musée Hyacinthe Rigaud* (Valaison, 1981).

Quant aux articles, ils ont parfois réalisé de véritables mises au point (cf. la liste abrégée par nom d'artiste[15] et les intitulés complets dans la bibliographie). Il faut noter à ce propos l'attitude courageuse des responsables de la Société d'Histoire de l'Art français, qui ont ouvert leur *Bulletin* aux sculptures du XIXe bien avant leur retour en grâce, et saluer quelques beaux numéros de la *Revue des Monuments historiques*, notamment celui de la sculpture monumentale d'avril-mai 1985.

Mais voici d'autres chercheurs qui renouvellent l'approche de la sculpture. Il s'agit des historiens. Ce qui ôte à la sculpture sa nature artistique — aux yeux des critiques du milieu du XXe — la charge au contraire d'un potentiel considérable pour l'historien. A la tête de cette école il faut citer Maurice Agulhon. Par ses articles sur l'iconographie « l'Allégorie civique féminine » (1973) qui aboutit au livre *Marianne au combat* (1979) et sur le décor urbain (1975), « la Statuomanie et l'histoire » (1978), etc., il éclaire de la façon la plus intéressante l'histoire de l'art. Les maîtrises et les thèses qu'il a dirigées mettent à profit le matériel impressionnant de monuments signifiants et bien documentés[15]. L'université de Clermont-Ferrand s'est illustrée en 1980 avec le colloque *Nos ancêtres les gaulois*. Antoinette Ehrard, qui consacre son doctorat à la sculpture 1870-1914, organisa avec Marie-Laure Hallopeau, l'exposition iconographique sur Vercingétorix, qui répondait, pour le style et le type d'iconographie du XIXe, à l'exposition *Jeanne d'Arc* (1979, Paris, hôtel des Monnaies).

Le séminaire de Pierre Nora aux Hautes Etudes aboutit au tome I, d'une collection, *Les Lieux de mémoire*, qui font une place congrue aux sculptures, élargissant par ce nouvel éclairage le point de vue de l'historien d'art. Cette même idée poussa Pierre Vaisse, sensible aux relations art/pouvoir (cf. sa thèse d'Etat, 1980), à consacrer son séminaire à Lyon aux Monuments commémoratifs, que Gilbert Gardes étudiait dans cette région depuis 1972. Les recherches de ce dernier aboutirent à une thèse d'Etat *Monument public français. L'exemple de Lyon*, 1986, sous la direction du professeur Ternois.

Et puis, il y a les littéraires. Les sculpteurs ont eu-mêmes pris la plume pour défendre leur art ou l'étudier[17], nous avons déjà mentionné les dictionnaires d'Auvray et Lami. D'autres furent chargés de *Rapports,* lors des expositions universelles, Chatrousse 1862, Bartholdi, 1876, Ottin, 1878 et Chapu, 1889 ou bien écrivirent sur un autre sculpteur, en plus des éloges académiques, imposés aux membres de l'Institut : David d'Angers sur Roland (1847), Etex sur Pradier (1859), Claudet sur Perraud (1886), Guillaume sur Barye (1889), Pimienta sur Maillol (1937). L'art de cette époque ne peut se comprendre sans la lecture de David d'Angers (*Carnets* publiés par Bruel en 1958), Simart (1854), Ottin, Etex (1877), Guillaume (qui finit par entrer à l'Académie française, exemple unique pour un sculpteur), Salmson (1892), Rodin (1914), Crauk (1930), Degas (publié par Reff en 1976).

La correspondance des sculpteurs attire en ce moment les éditeurs — signe favorable. C'est ainsi que

nous voyons paraître les premiers tomes de la *Correspondance de Pradier*, 1790-1833 (1984), *de Rodin*, 1860-1899 (1985) parallèlement aux magnifiques catalogues de dessin menés à bien par Claudie Judrin. La *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome* (1979, 1984) apporte un autre point de vue.

Enfin les œuvres ressortent. Les musées Rodin et Bourdelle avaient toujours conservé leur public, le charme des lieux et l'énergie de leurs conservateurs aidant. Mais voici d'autres démonstrations monographiques. Jean Bernard organise au château de Coubertin un musée consacré à son père, Joseph Bernard, et un jardin de la Sculpture figurative du XXe. Dina Vierny va ouvrir un musée Maillol, rue de Grenelle, derrière la fontaine de Bouchardon. Thérèse Burollet, prenant la direction du Petit-Palais remit aussitôt la sculpture à l'honneur dans les galeries débarrassées de leurs velums. Pour les musées de province, Philippe Durey fait le point dans les pages suivantes. A la fin de l'année va s'ouvrir l'un des plus beaux musées de sculpture XIXe, le musée d'Orsay. Grâce à sa voûte immense, il livrera à l'air et à la lumière des collections enfouies ou dispersées depuis plus de cinquante ans. Le Grand Louvre aussi permettra aux sculptures, confinées dans les caves, d'apparaître au grand jour.

Les expositions de l'année 1986, *Pradier* au musée du Luxembourg, *Qu'est-ce qu'une sculpture moderne ?* à Beaubourg, la *Liberté* de Bartholdi au musée des Arts décoratifs ne font qu'annoncer un mouvement profond que nous espérons définitif sur l'appréciation de ce « singulier art qui s'enfonce dans les ténèbres du temps et qui déjà dans les âges primitifs produisait des œuvres dont s'étonne l'esprit civilisé »[18].

Anne PINGEOT

LE SORT DES COLLECTIONS DE PROVINCE

TOUTE réhabilitation laisse un goût amer: amertume de condamnations trop hâtives et de leurs conséquences, amertume du temps perdu et des dommages subis. Pour la sculpture du XIXe siècle, ces derniers ont été graves, le prix des réparations sera élevé, chaque fois que des réparations sont encore possibles.

Les fonds étaient pourtant considérables. Il n'est guère de musée de province, petit ou grand, à n'avoir possédé entre 1880 et 1914 sa propre collection de plâtres: moulages d'antiques, ou « originaux » modernes, souvent mélangés, toujours exposés dans l'endroit du musée disposant d'un volume suffisant, qu'il s'agisse du hall d'accueil, du Salon d'honneur ou d'une galerie spécialement aménagée à cet effet. Les dons et legs constituaient les apports principaux: gestes de reconnaissance de la part d'artistes aidés matériellement au début de leur carrière par des bourses municipales (ainsi pour David à Angers ou Carpeaux à Valenciennes); actes de patriotisme local; raisons pratiques, également: que faire, pour une veuve, des plâtres encombrants l'atelier de son époux défunt, sinon donner le tout à la ville natale? En 1857, Mme Simart donne ainsi soixante-quatre œuvres de son mari au musée de Troyes, qui s'empresse d'accepter malgré le manque de place. Cela décide les élus municipaux: dès 1860, l'agrandissement du musée, depuis longtemps réclamé, est chose faite. Des dépôts de l'Etat assez abondants, des achats, plus rares, complètent les présentations. Partout les accumulations, consenties dans l'enthousiasme, sont impressionnantes même si elles sont souvent excessives.

Un demi-siècle après, le contraste est brutal. A de rares exceptions près (Angers, Dijon, Lyon et Valenciennes sont les plus notables), les galeries de sculpture moderne des grands musées de province ont presque toutes disparu; que sont devenues celles particulièrement importantes d'Aix, Amiens, Grenoble, Lille, Marseille, Nantes, Rouen, Saint-Etienne, Toulouse, Tours... ? Exemples significatifs: celle de Chambéry est supprimée quand disparaît en 1957 le « conservateur-sculpteur » Mars-Vallett; les plâtres de Poitiers sont démolis, parce qu'ils embarassent, vers 1950; et les salles Dubois et Simart à Troyes sont supprimées à peu près au même moment, les œuvres se trouvant reléguées dans une église dont les seuls visiteurs seront désormais des pigeons. Le phénomène est général et les petits musées ne sont pas épargnés: les plâtres d'Alençon sont entreposés dans une cave... régulièrement inondée, tandis que ceux de Nogent-sur-Seine, oubliés sous des verrières en ruine, voient des fougères pousser à leurs pieds, dans les allées de leur galerie abandonnée...

Bilan douloureux, honteux parfois, mais en même temps, illustration parfaitement efficace — parce qu'historiquement très proche de nous — des effets possibles de l'évolution du goût sur la survie matérielle des œuvres d'art. En ce sens, la plus mauvaise attitude serait d'occulter ce bilan : il faut au contraire l'accepter en toute lucidité, l'analyser en détails pour s'interroger sur ses causes exactes. Ce devrait être l'un des objectifs essentiels d'un colloque que l'Ecole du Louvre consacrera en avril 1986 à l'ensemble des fonds de sculpture du XIXe siècle.

En attendant, il faut aussi et surtout sauver ce qui reste. En province, la tâche a été entreprise depuis une dizaine d'années par quelques pionniers. Le musée de Calais, le premier, a reformé, par dépôts et achats, des collections presque entièrement détruites par la guerre. Son exemple a été contagieux dans les musées du Nord, puisque ceux-ci ont collectivement réalisé en 1982 une remarquable « exposition-bilan » dont découle en grande partie l'idée de la présente manifestation à l'échelon national. En Champagne, le musée des Beaux-Arts de Troyes a commencé la réhabilitation d'une des plus importantes collections de France, dont témoignent les nombreux prêts consentis au Grand Palais. A Nogent-sur-Seine, la galerie est maintenant reconstruite et abritera prochainement ses plâtres restaurés. En Aquitaine, Mont-de-Marsan, patrie de Despiau, poursuit depuis plusieurs années une politique originale et intelligente, en accueillant certains fonds d'ateliers de sculpteurs figuratifs de l'entre-deux-guerres et en s'intéressant également aux productions de la fin du XIXe siècle. Prochainement, les musées de cette région répéterons pour eux-mêmes l'opération des musées du Nord. Mais c'est à Angers qu'a été entrepris l'effort le plus important. Le déménagement et la réinstallation complète de la galerie David s'est accompagnée de la restauration générale des plâtres, expérience d'une envergure sans précédent. Une deuxième phase qui devrait concerner notamment le sauvetage urgent de la galerie Beaurepaire et de son contenu, doit débuter prochainement.

Un peu partout apparaissent des signes encourageants : Poitiers expose ce qu'il reste de ses collections, en le complétant par quelques achats judicieux ; Cherbourg récupère et réexpose ses bronzes de Le Véel, Autun ses charges de Dantan, Auxerre une grande partie de son fonds, Amiens rentre ses marbres et les met à l'abri dans ses salles. Le musée Chapu au Mée-sur-Seine a été reconstruit en 1977 et le délicieux musée Dumont de Semur-en-Auxois, miraculeusement intact dans sa présentation du siècle passé, connaîtra prochainement d'indispensables travaux de restauration. Les plus grands, comme Lille, ressortent nombre d'œuvres des réserves, ou, comme Dijon, réorganisent en même temps leur présentation. Cette exposition voudrait apporter sa pierre à l'édifice en cours de reconstruction. Quarante-six musées de province ont prêté cent quatre œuvres (soit 40 % du total) ; la moitié d'enre elles sortent des réserves et n'étaient plus visibles, pour la plupart, depuis des décennies ; plus d'une quarantaine ont été restaurées ou nettoyées, ce qui représente un réel effort financier, tant de la part des municipalités que de celle de l'Etat. Un des buts essentiels des organisateurs serait atteint si le public du Grand Palais, mais aussi les responsables de tous bords, pouvaient ainsi prendre conscience de la richesse irremplaçable des fonds provinciaux et en accroître leur désir de poursuivre l'effort entrepris.

Car la tâche est loin d'être terminée. Bien des fonds sont encore à l'abandon. Bien des réticences ou des a-priori plus ou moins avoués existent encore. Le poids, l'encombrement, la fragilité, la crasse, autant d'arguments trop rapidement invoqués pour justifier l'inaction... Car, plus sans doute que d'autres catégories d'œuvres d'art, la sculpture redoute la réserve de musée ; dès qu'elle s'y entasse sur plusieurs rangs, ceux du

fond deviennent très vite des contrées inaccessibles, y compris pour le conservateur, des terres inconnues peuplées d'objets fantomatiques sous leur gris linceul de poussière, inamovibles, inétudiables, donc condamnés.

Pour rompre cette fatalité, il n'est, la plupart du temps, d'autre solution que de réexposer (la construction de réserves plus spacieuses restant encore une nécessité souvent mal comprise par bien des municipalités). On ne pourra ni faire le tri, ni convaincre le public, si l'on ne peut pas voir ces sculptures, si donc on ne les montre pas, au moins temporairement. C'est un contexte d'urgence qu'il faut garder à l'esprit. Trop d'œuvres sont encore en souffrance et parmi les plus belles : quand reverra-t-on dans leurs salles les Triqueti de Montargis, les Préault de Chartres, ou les Chardigny d'Aix ? Les années ne s'écoulent pas sans pertes supplémentaires (des cas récents l'ont prouvé à Marseille ou à Roubaix) et les coûts des restaurations sont toujours considérables !... Ce souci d'intervenir avant qu'il ne soit trop tard implique sans doute de se montrer un peu moins exigeant, un peu moins timide, en ce qui concerne l'état des œuvres que l'on expose ; il devrait rendre en revanche plus intransigeant en ce qui concerne l'opportunité d'éventuelles acquisitions et favoriser les politiques de restauration, de dépôts, ou d'échanges de dépôts.

Philippe Durey

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier particulièrement Jean-René Gaborit, Conservateur en Chef du département des Sculptures du Louvre pour nous avoir encouragés et aidés tout au long de cette entreprise, avoir consenti des prêts importants qui entraînaient des restaurations délicates ; Michel Laclotte, Inspecteur général des Musées, chargé du musée d'Orsay qui, dès le départ a soutenu le principe de ce projet ; Victor Beyer et son successeur à la tête de l'Inspection générale des musées classés et contrôlés — Edouard Pommier — qui d'emblée ont senti l'intérêt de cette manifestation pour l'ensemble des musées de province.

L'équipe d'Irène Bizot, Administrateur délégué de la Réunion des Musées nationaux, Ute Collinet, Yolande Davreu, Claire Filhos-Petit, Sylvie Poujade, Herveline Pousse et Marguerite Rebois, chargée de notre lourd et encombrant dossier qui a fait face à tous les instants, avec humour et efficacité. Nous remercions Dominique Ponnau, Directeur de l'Ecole du Louvre d'avoir accepté l'organisation du Colloque *La Sculpture du XIXe : une mémoire retrouvée* et son assistante Jacqueline Pardon ; Hervé Le Porz, Chef du Service de la Muséologie et son équipe ; Roland Schaer, Chef du Service culturel d'Orsay, pour avoir délégué ses collaboratrices Claire Barbillon et Marie-Thérèse Caille afin d'ouvrir l'exposition aux jeunes ; Jacques Ligot, Chef du Laboratoire de Recherches des Musées de France et ses collaborateurs.

— Monique Laurent, Conservateur en Chef du musée Rodin, et son équipe, Thérèse Burollet, Conservateur en Chef du Petit Palais, pionnière du sauvetage des sculptures du XIXe et ses collaborateurs Daniel Imbert et François Pérot, pour nous avoir permis de choisir dans leurs admirables collections, ainsi que Georges Brunel, Conservateur des objets d'art des églises de la Ville de Paris et nos collègues du musée des Arts décoratifs, toujours accueillants, malgré nos visites répétées.

— Les conservateurs des musées de province qui ont fait un effort considérable pour financer les restaurations des œuvres de leurs collections ; Jean Aubert, Françoise Baligand, François Bergot, Guy Blazy, François Cheval, Sylvie Douce de la Salle, Pierre Georgel, Viviane Huchard, Caroline Jorrand, Sophie de Juvigny, Roland May, Jacques Piette, Jean-Pierre Sainte-Marie, Didier Schulmann, Françoise Viatte.

— L'équipe des restaurateurs, le conservateur qui a bien voulu leur donner asile, Michel Hoog au Palais de Tokyo, Segolène Bergeon et France Dijoud qui ont harmonieusement organisé leur travail : Georges Barthe, Didier Besnainou, Benoît et Roland Coignard, Jean Dubos, chef de la fonderie de Coubertin, Pascale Klein, Hervé Manis, Marie-Hélène Meyohas, Lydwine Petrie, Myriam Simon-Bénard.

Notre propos a bénéficié de deux lectures enrichissantes, celle de Jean-Pierre Rosier, auteur de la maquette du catalogue et de sa mise en page raffinée, et celle de l'architecte Christian Germanaz, qui, par ses structures audacieuses, sert les œuvres, tout en enlevant à notre démonstration ce qu'elle avait d'austère.

Nos continuelles demandes d'images ont reçues un accueil favorable (inlassable) des iconographes : Béatrice de Boisséson, Roxane et France Debuisson, Philip Ward-Jackson de l'Institut Courtauld.

Si les auteurs ont souvent été leurs propres « photographes », ils ont heureusement reçu le renfort de vrais professionnels : MM. Bouillot, Chuzeville, Christian Jean, Bruno Jarret, Jean-Pierre Lagiewski, Jim Purcell et même d'amateurs de qualité, Nicolas Rosier et la famille Viatte !

Nous remercions de leurs productions audiovisuelles Brigitte Legars, pour Orsay, Gérard Turpin pur les Musées de France. Marie Bouchard, Catherine Chevillot, Jacqueline Christophe, Dominique Dumarest, Anne Vannier n'ont ménagé ni leur

aide, ni leur temps tout comme l'équipe d'I.B.M. avec laquelle nous avons eu le plaisir de travailler. Enfin nous sommes heureux de témoigner notre reconnaissance à : Joëlle Ansieau ; Gilles Arthur ; Nicole Barbier ; Jérémie Benoît ; Marcelle Bertein-Aubé ; Jean-Claude Belard ; M. de Bideran ; Roland Bossard ; Michel Bouille ; Geneviève Bresc ; Bernadette Breton ; Yvonne Brunhammer ; Marie-Claude Bucsek ; Gilles Buisson ; Ruth Butler ; Michel Caffort ; Yveline Cantarel-Besson ; Gérald B. Cantor ; Jacques de Caso ; Henri de Cazals ; Eve-Marie Chanut, Marie-Claude Chaudonneret ; Bernard Chevalier ; Sylvie Chevalley ; Jean Coudane ; Jean-Pierre Cuzin ; Père Marie Dannay ; Sophie Descamps ; Claire Dossier ; Wolfgang Drost ; Mme Dubertret ; Rhodia Dufet-Bourdelle ; Pierre Dumas ; Anne Durey ; Albert E. Elsen ; Bruno Foucart ; André Fourcade ; Anne de Francqueville ; M. de Ganay ; Pierre Georgel ; Marie-Jeanne Geyer ; Régine Ginestet ; Monique Giot ; Gilles Grandjean ; Marie-Noëlle de Grandry ; Catherine Gras ; Kathryn Greenthal ; M. Grévy ; Maurice Gril ; Jean Guiart ; Sophie Guillot de Suduiraut ; Jean Habert ; June Hargrove ; G. Haut de Sigy ; Gérard Hubert ; Viviane Huchard ; Marc Iseppi ; Annie Jacques ; Emmanuel Jacquin ; Françoise Jestaz ; Marie Jeune ; Isabelle Julia ; Bernard Justin ; Claude Keisch ; Dirk Kocks ; Catherine Krahmer ; Brigitte Labat-Poussin ; H. Laborde ; Geneviève Lacambre ; M. Landowski ; René Le Bihan ; Prof. Guy Ledoux-Lebard ; Amaury Lefèbure ; Serge Lemoine ; Léonard Léonetti ; Monique Le Pelley-Fonteny ; Jeanine Lingois ; MM. les Maires de Clansayes, Haut-du-Them-Château Lambert, Murat, Orange ; Maryvonne Marmet ; Michèle Marsol ; Mme Metman-Decharme ; Régis Michel ; Charles W. Millard qui a accepté avec une grande générosité de nous communiquer sa thèse avant publication ; Léone Nora qui nous a aidé avec son efficacité coutumière ; Armand Parouty ; Germaine Pelegrin ; Geneviève Peysson ; Christiane Pinatel ; Nadine Pouillon ; Jean-Jacques Poulet-Allemagny ; Madeleine Reberioux ; Arlette Serullaz ; Florence Redon ; Dr et Mme Romain ; Philippe Romain ; Lise Rosier ; Guilhem Scherf ; Marion Schnerb ; Didier Schulmann ; Philippe Sorel ; Laurence Soudet ; Georges Thiebaut ; Catherine Thieck ; Hélène Toussaint ; Monique Venne ; Dina Vierny ; Nicole Villa ; Bernard Vuillie ; Anne Wertz ; M. Wintrebert, et tous les descendants d'artistes qui, depuis des années, ont mis archives et souvenirs familiaux à notre disposition.

Nous ne voulons pas terminer sans témoigner notre reconnaissance :

— aux dactylographes-décrypteurs dont la patience a été mise à rude épreuve : Françoise Chavarot, Marie-José Dunn, Françoise Fur, Marie-Agnès le Bayon, Elisabeth Salvan ;

— à l'équipe d'installateurs du musée d'Orsay qui a manipulé des œuvres fragiles et à l'équipe des marbriers du Louvre qui a assuré le transport et la mise en place de celles qui sont fragiles et lourdes.

ILLUSTRATIONS
DES PAGES DE TITRES DES CHAPITRES

Chapitre I, pages 2, 3 : Eugène Druet ? *L'Atelier de Rodin à Meudon,* vers 1912 ? Photographie panoramique en quatre parties (dimensions totales 0,225 × 0,66), Paris, musée Rodin, cl. Bruno Jarret.

Chapitre II, pages 26, 27 : *Les pensionnaires de l'Académie de France à Rome devant la loggia de la villa Médicis,* photographie, 1890, 0,285 × 0,398, Paris, musée d'Orsay.

Chapitre III, pages 58, 59 : *Radiographie du cheval à l'arrêt,* cire, vers 1865-1881, d'Edgard Degas. Photographie du Laboratoire de Recherches des musées de France.

Chapitre IV, pages 160, 161 : François Rude, *Tête du Génie de la Liberté* (1836). Photographies anonymes, fin XIXe, 0,358 × 0,20 ; 0,355 × 0,184. Paris, musée du Louvre.

Chapitre V, pages 194, 195 : *Notre-Dame de la Garde dominant le vieux port de Marseille.* Photographie N.D., vers 1890. Cl. H. Roger-Viollet.

Chapitre VI, pages 214, 215 : Inauguration à Bordeaux, le 25 avril 1905, du *Monument à Gambetta* de Jules Dalou, achevé par Camille Lefèvre. Carte postale, Paris, collection France Debuisson.

Chapitre VII, pages 240, 241 : *Socle du Monument à Francis Garnier* de Denys Puech par l'architecte Auguste Vaudremer, 1898, Paris, carrefour Bullier. Carte postale, Paris, collection Roxane Debuisson.

Chapitre VIII, pages 252, 253 : Jules Dalou, *Victor Noir,* journaliste tué le 10 janvier 1870 par le prince Pierre Bonaparte. Bronze fondu par Pierre Bingen, 1890, Paris, cimetière du Père-Lachaise. Photographie Philip Ward-Jackson, Institut Courtauld.

Chapitre IX, pages 286, 287 : *L'Oreste* de Simart et *Zéphyr enlevant Psyché* de Ruxthiel, déposés au Grand Palais, avant le montage de l'exposition. Photographie Philippe Durey, 1986.

Chapitre X, pages 308, 309 : Auguste Preault, *Dante et Virgile aux Enfers,* esquisse cire, Chartres, musée des Beaux-Arts. Photographie L.R.M.F.

Chapitre XI, pages 334, 335 : Georges Recipon, *l'Immortalité devançant le temps,* cuivre martelé, Monduit, 1900, Paris, Grand Palais. Photographie Anne Pingeot, 1985.

Chapitre XII, pages 352, 353 : Jules Dalou, *Le Forgeron,* modèle plâtre, vers 1879, Paris, musée d'Orsay. Photographies R.M.N.

Chapitre XIII, pages 378, 379 : Camille Claudel, *l'Age mûr,* groupe bronze, Thiebaut frères, Fumières et Gavignot succ., 1894-1903, Paris, musée d'Orsay. Photographie R.M.N.

CATALOGUE

Les sculptures exposées sont numérotées et appelées dans le texte, en gras.
Exemple : **(Cat 11)**

Les figures de comparaison sont numérotées et appelées dans le texte, en maigre.
Exemple : (Fig 21)

Les numéros des figures de comparaison exposées (peintures, dessins, photographies) sont suivis d'un carré.
Exemple : Fig 31 □

L'index, placé à la fin du volume, permet de retrouver sans peine
les noms des artistes, des titres des œuvres exposées ou reproduites, des lieux de conservation,
et renvoie aux pages correspondantes.

I

L'ATELIER DU SCULPTEUR

I, 1
L'atelier du sculpteur vu par les peintres

Fig 1 à 9

Au XIXe siècle comme aux autres époques, l'atelier du sculpteur paraît n'exercer sur le peintre qu'un attrait limité. Est-ce parce qu'y domine trop la blancheur du plâtre ou les tonalités ternes des terres humides et des linges tachés ? La sculpture est moins abstraite que sa sœur la peinture et ses ateliers en portent la marque. Elle doit se confronter à la matière, à son poids, à ses volumes, à sa densité, à l'eau, au feu... elle a besoin d'armatures, de potences, de selles, de pantographes... elle salit quand elle modèle, elle est bruyante et pénible quand elle taille. *A priori*, l'atelier du sculpteur se prête moins bien que celui du peintre à devenir un « lieu social », un salon, le réceptacle de collections... Les représentations en sont relativement rares sous la Restauration ou le Second Empire. Nous ne connaissons plus guère les grands ateliers de la Monarchie de Juillet, ceux de David d'Angers, de Rude, de Pradier ou Barye que par des descriptions écrites. Avant celui de Rodin, qui exercera une véritable fascination, il semble qu'aucun atelier n'atteigne en France la renommée de ceux de Canova ou Thorvaldsen au début du siècle à Rome, points de passage obligés de tout visiteur de marque dans la Ville éternelle. Dans un tel contexte la relative abondance des photographies d'ateliers (cf. chapitre suivant) ne saurait pourtant surprendre : où trouver terrain plus favorable que dans un atelier de sculpteur pour capturer le jeu magique des blancs et des noirs, des ombres et des lumières sur des formes immobiles ?

Le portrait dans l'atelier

L'image peinte la plus complète et la plus précise est donnée dès le début du siècle. Au salon de 1804 Boilly expose sa première version de l'*Atelier de Houdon* (Paris, musée des Arts décoratifs) qui est en fait un « portrait de famille », dans l'atelier du collège des Quatre Nations. Dans les années suivantes[1] apparaît une deuxième version (Fig 1) où il s'agit cette fois de consacrer l'image du maître, du professeur montré en train de corriger l'anatomie que vient de modeler un élève ; cela en un temps où les commandes se font rares pour ce représentant d'une époque révolue, malgré le respect dont on l'entoure encore (le tableau doit se situer peu après le *Buste de Napoléon* du musée de Dijon) **(Cat 183)**. C'est aussi l'inventaire d'un atelier-musée où sont réunies les modèles d'œuvres célèbres dans toute l'Europe et qui méritera encore en 1814 la visite du tsar de Russie. Mais l'aspect « temple de l'art », si fort dans les ateliers contemporains de Canova ou Thorvalsen, disparaît ici devant l'étroitesse des lieux et la minutie de Boilly (Réau parlait de « peinture de commissaire-priseur »[2]).

A l'opposé de cette vision « documentaire » se situe le *Portrait de Carriès* par Louise Breslau (Fig 2). Celui de Houdon affirmait la respectabilité d'un maître ; celui-ci insiste sur le côté bohème et désordre d'un jeune sculpteur : « Je veux bien que vous fassiez mon portrait, avait dit ce dernier, mais dans mon bazar de l'impasse Boissonnade, près de mon tonneau, comme un certain Jean Bart[3]. » Peu de temps

Fig 1 □
Louis-Léopold BOILLY, 1761-1845
L'atelier de Houdon
Huile sur toile, vers 1804-08
H. 0,865 ; L. 1,055
Cherbourg, musée Thomas Henry

Fig 2 □
Louise BRESLAU, 1856-1927
Le sculpteur Jean Carriès dans son atelier
Huile sur toile, 1866-87
H. 1,63 ; L. 1,35
Paris, musée du Petit Palais

Les notes du chapitre I,1 se trouvent page 408.

Licence eden-75-c886e7e2453e46b5-39abaa9b5ba442cb accordée le 17 décembre 2023
à E16-01037392-Chevalier-Pierre

Fig 1

après, il déménagera boulevard Arago pour s'isoler davantage. Breslau a parfaitement saisi le tempérament ardent et solitaire de ce « corsaire » de la sculpture, représenté ici devant l'un de ses truculents bustes de fantaisie, celui de *Franz Hals*. Quant à la petite toile[4] représentant *Aubé dans son atelier*, dédicacée en 1897 par son ami Edouard Dantan (Fig 3), elle n'a pas, comme la précédente, l'ambition de camper l'image un peu narcissique du génie montant: elle a le charme et l'intimité d'une anecdote familière, d'une caricature affectueuse.

L'atelier-portrait

Pour la jeune princesse Marie d'Orléans, la sculpture devait être l'expression d'une vocation profonde, vertueuse et inspirée. Son atelier aux Tuileries était en même temps chapelle, lieu de méditation et le reflet de ses goûts artistiques très romantiques[5]. Il ne pouvait être question, bien sûr, du local d'artisan que nous évoquions plus haut. La toile rétrospective (1842) de Prosper Lafaye (Fig 4) est l'image nostalgique commandée par un père pour fixer le souvenir

Fig 3

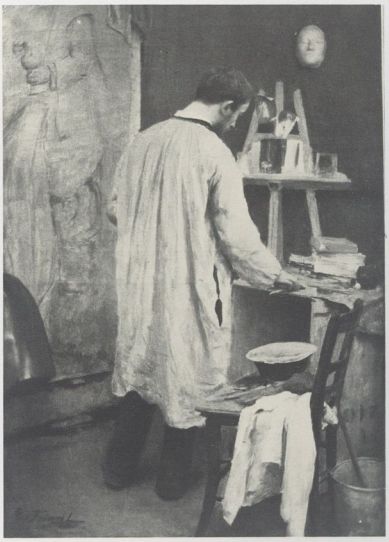


Fig 5

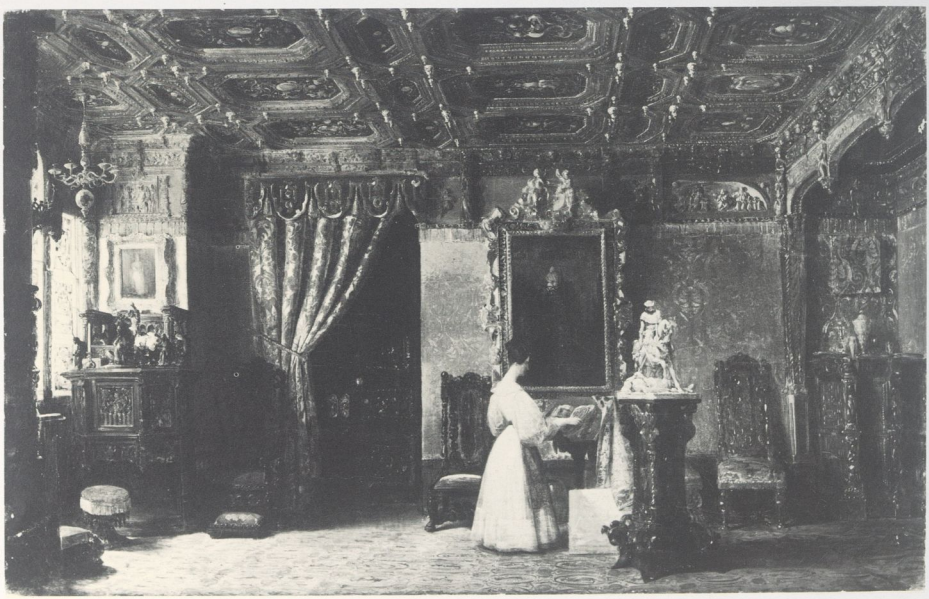


Fig 4

Fig 6

Fig 3 □
Edouard DANTAN, 1848-1897
Le sculpteur Jean-Paul Aubé dans son atelier
Huile sur toile, 1897
H. 0,662; L. 0,545
Paris, coll. part.

Fig 4 □
Prosper LAFAYE, 1806-1883
La princesse Marie d'Orléans dans son atelier des Tuileries
Huile sur toile, 1842
H. 0,55; L. 0,87
Versailles, musée national du château

Fig 5
Emile FRIANT, 1863-1932
Sculpteur dans son atelier
Huile sur toile, vers 1883-84
H. 0,91; L. 0,62
Nancy, musée historique lorrain

Fig 6 □
Albert MAIGNAN, 1845-1908
Carpeaux
Huile sur toile, 1892
H. 3,75; L. 4,80
Amiens, musée de Picardie

d'une morte, réduite ici à sa seule silhouette et évoquée par les lieux qu'elle façonna de sa sensibilité. Une même gravité habite la toile plus réaliste d'Emile Friant montrant *Bussière dans son atelier* (Fig 5) ; là non plus, il ne s'agit pas directement d'un portrait, mais plutôt de l'évocation d'une œuvre, d'une atmosphère... Les tons froids, presque monochromes, expriment l'austérité calme et silencieuse de travail et s'accordent avec la scène religieuse qui apparaît sur le bas-relief[6]. Nulle image n'affirme mieux l'idée du sculpteur-artisan.

Le lieu du créateur

Le livret du Salon de 1892 explicitait ainsi l'immense composition[7] qu'Albert Maignan dédiait à Carpeaux (Fig 6) : « A l'artiste mourant, les Etres nés de son génie viennent donner le baiser d'adieu. » Moins que l'idée générale qui ne fait que transformer le vieux thème romantique du poète malade et sa muse (tel, par exemple, que l'a chanté Musset dans *Les Nuits*), c'est la traduction picturale de la vitalité des sculptures de Carpeaux qui nous paraît ici intéressante. Mais

Fig 7

un Abel Gance n'aurait sans doute pas renié le souffle réel de cette mise en scène fantastique. Quant au Maillol représenté par Vuillard[8], travaillant au *Monument à Cézanne*, dans le jardin de son atelier à Marly-le-Roy (Fig 7), Claude Roger-Marx en a parfaitement défini le sens : « Le personnage principal est la grande figure de proportions divines qui resplendit sur des fonds de verdure... En réduisant les proportions du sculpteur, on dirait que Vuillard a voulu prouver que l'œuvre importe plus que l'homme et qu'un mortel peut engendrer une déesse. »

L'autoportrait dans l'atelier

Comme Carpeaux, dans la plus pure tradition classique, Bourdelle a multiplié sa vie durant ces exercices d'introspection que sont les autoportraits. Il nous livre ici, vers 1889-1890[9] l'un des tous premiers (Fig 8) en se représentant, un de ses chapeaux favoris sur la tête, dans l'atelier qu'il occupe depuis son arrivée à Paris en 1884 et qui deviendra plus tard son musée. Le sérieux du regard dit bien l'anxiété du jeune artiste, arrivé à un moment charnière, peu après les *Masques*

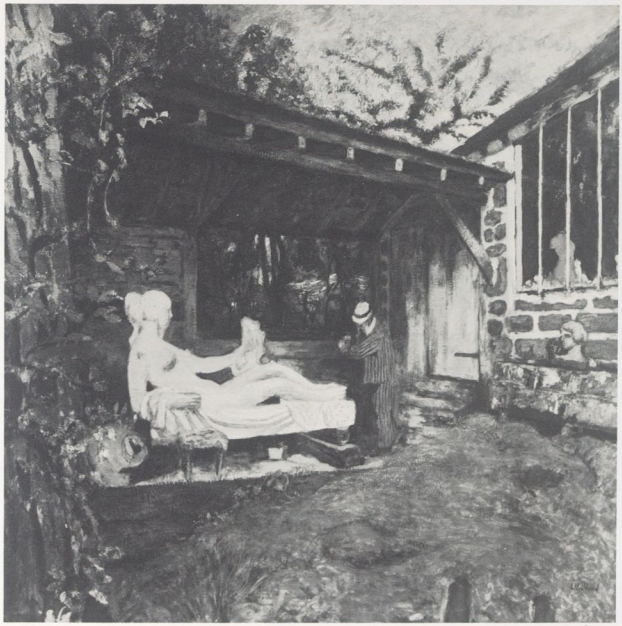


Fig 8

Fig 9

Fig 7 □
Edouard VUILLARD, 1868-1940
Le sculpteur Maillol au travail
Huile sur toile, vers 1930-35
H. 1,15; L. 1,18
Paris, musée du Petit Palais

Fig 8 □
Antoine BOURDELLE, 1861-1929
Autoportrait dans l'atelier
Huile sur toile, vers 1889-90
H. 0,55; L. 0,45
Paris, musée Bourdelle

Fig 9 □
Jean-Léon-Gérôme, 1824-1904
Le modèle de l'artiste ou le *Travail du marbre*
Huile sur toile, 1890
H. 0,49; L. 0,38
Paris, coll. part.

de Beethoven et avant les premières études pour le *Monument aux morts de Montauban*. Le *Modèle de l'artiste* (Fig 9) est au contraire plein de l'ironie et de l'humour d'un vieux maître consacré depuis longtemps, et qui peut se moquer de lui-même. Dans cette toile de Gérôme[10], le jeu des regards est éloquent (jusqu'à celui de la petite *Joueuse de cerceau* qui paraît se pencher pour mieux voir). Le tableau sur le mur du fond a pour sujet *Pygmalion*, car le thème traité ici est bien celui des rapports ambigus qu'entretient le sculpteur avec son modèle. En cette fin de siècle, Gérôme, qui se faisait une gloire de son exactitude à reproduire la réalité, caresse encore, par-delà ses moqueries, le plus vieux mythe de la sculpture.

Philippe Durey

I, 2
L'atelier du sculpteur vu par les photographes

Fig 10 à 42

Les portes de ces univers en perpétuelle gestation, théâtres mystérieux à la fois publics et privés, que sont les ateliers d'artistes nous ont été grandes ouvertes au XIXe siècle par la photographie. Dès son invention, celle-ci répondait conjointement à un désir généralisé de représentation et à la curiosité de représentation et à la curiosité de tous en révélant et en diffusant le visage puis l'environnement des personnes connues ou moins connues du temps.

Le culte de l'individu, dont la littérature de la fin du siècle fit écho, s'épanouit alors pleinement et avant tout dans le portrait qui représente 90% de la production photographique. Ainsi défilaient sans relâche devant l'objectif aussi bien les hommes politiques, les acteurs, les négociants que les banquiers et les sculpteurs. Tous voulaient adresser à la société, et à la postérité, une image à la fois ressemblante et idéale. Aspirations contradictoires que les photographes se devaient de concilier pour satisfaire leur clientèle.

La plupart d'entre eux, ainsi que le préconisait Disdéri[1], recherchaient alors « la pose caractéristique, celle qui exprime non pas tel ou tel moment mais tous les moments, l'individu tout entier »[2]. Programme ambitieux qui confondait l'homme avec la somme de ses actes, et dont les résultats, il faut bien en convenir, n'étaient pas toujours à la hauteur. De fait, les sculpteurs étaient représentés selon un éventail restreint d'attitudes devenues bien vite conventionnelles, et qui d'ailleurs persistent encore de nos jours sur les photographies à caractère officiel.

La composition de leur image était enrichie d'attributs symboliques qui permettent de déterminer la profession du sujet à laquelle la pose fait obligatoirement référence: l'homme de lettres tient, lit ou redige un manuscrit, le peintre, palette à la main, « termine » un tableau posé sur un chevalet, quant au sculpteur, il est généralement debout à côté d'une œuvre en cours de réalisation qu'il simule de déplacer ou d'achever avec un grattoir ou un marteau de tailleur de pierre.

A ces conventions d'attitudes qui transforment le sujet en image de lui-même ou de sa profession, il faut ajouter les conventions vestimentaires qui démontrent s'il en était besoin, que le portrait photographique gardait quelque chose d'exceptionnel. Ainsi ces artistes qui modelaient la terre, travaillaient le plâtre et taillaient le marbre ont revêtu pour l'occasion un costume impeccable, et si par hasard ils ont gardé, pour faire plus vrai, la tenue de travail, elle demeure le plus souvent exempte de toute tâche.

Pour des questions pratiques, un matériel difficilement transportable, les premiers clichés étaient pris dans l'atelier du photographe conçu comme une serre pour capter l'indispensable lumière solaire. Le temps de pose assez long parfois au début de la photographie, exigeait du modèle un immobilisme total qu'il ne pouvait tenir qu'à l'aide d'un support. Obligation qui lui donnait l'air aussi peu naturel que Jouffroy saisi par Adam Salomon (Fig 10). Ce photographe, sculpteur venu tard à la photographie, a compensé cette rigidité par un

Fig 10 □
Antoine-Samuel ADAM-SALOMON, 1811-1881
François Jouffroy
Photographie, vers 1865
H. 0,257; L. 0,182
Paris, musée d'Orsay

Fig 11 □
André-Adolphe-Eugène DISDERI, 1819-1889
Jean-Baptiste Carpeaux
Photographie, vers 1872
H. 0,106; L. 0,064
Paris, musée Carnavalet

Les notes du chapitre I,2 se trouvent page 408.

Fig 10

Fig 11

savoir-faire qui fit sa renommée. En effet, tout dans cette composition trahit sa facture : un certain artifice, l'arrangement des détails, et surtout l'éclairage. Le sculpteur calque sa position sur celle du buste placé à ses côtés sur une colonne cachée en partie par une riche étoffe chamarrée.

Disdéri, inventeur de la carte de visite qui permit la multiplication des portraits à bas prix, a fixé Carpeaux dans une attitude similaire mais moins guindée (Fig 11). Le statuaire, qui a gardé sa longue blouse, s'accoude avec plus de naturel à une selle supportant une statuette de plâtre, un pied savamment posé sur un tas de livres, l'air satisfait.

Avec l'amélioration des techniques et l'allègement des appareils, les photographes se déplacèrent beaucoup plus facilement et allèrent « surprendre » leurs modèles. Ils ont alors apporté la preuve qu'entrer dans un atelier nous informe beaucoup plus qu'un simple portrait et nous permet d'« acquérir d'un seul coup d'œil une notion générale sur l'artiste qui l'habite »[3], car « la manière dont il dispose les objets autour de lui est aussi révélatrice que ses œuvres »[4]. A la suite des photographes nous découvrons alors des ateliers aux caractères très différents, « il en est de célèbres, pimpants et mondains, encombrés d'élégance artificielle, d'étoffes, de bibelots, de potiches, de trophées, avec des recoins mystérieux, des poufs abrités sous des baldaquins, des buen-retiro derrière des portières. Il en est d'immenses, hauts comme des nefs de cathédrales, avec des galeries où l'on donne des fêtes. Il en est de coquets. Il en est qui sont d'une austérité voulue. Il en est même quelques-uns qui sont d'une austérité sincère[5]. »

Les photographies des ateliers « salons », passé le charme du premier regard sur un monde singulier, se révèlent d'incomparables témoignages de l'éclectisme, de l'enchevêtrement de styles dont la seconde moitié du XIXe siècle avait l'art ; l'inspiration puisait alors sans retenue dans le néo-classique, le gothique, le florentin (Fig 13, 15). A cet exotisme historique, il faut ajouter l'exotisme géographique : l'orientalisme envahit même le décor de certains ateliers comme celui de ce sculpteur demeuré anonyme dont les murs disparaissent sous des tapis recouverts d'armes, de casques, de cottes de maille, enfin d'une accumulation d'objets qui

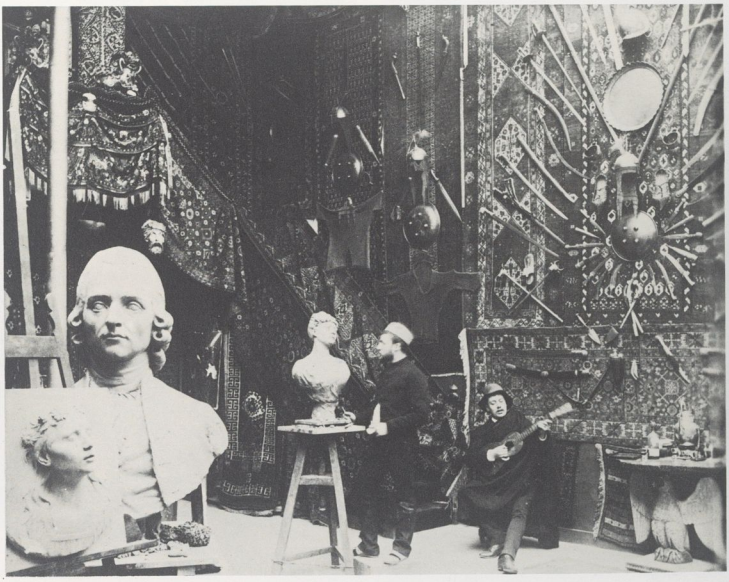


Fig 12

Fig 13

Fig 14

donne à l'ensemble une allure de palais oriental (Fig 12). Dans cette ambiance, l'artiste produisait aux sons d'une guitare, des bustes dans la lignée du XVIIIe, composant ainsi une totale confusion des genres.

Jean Hugues a laissé dans son atelier à la Villa Medicis un savant désordre occuper l'espace : tenture, tambourin, narguilé, suspension de cuivre, servent de décor aux groupes en plâtre ou en marbre, notamment d'une *Mère et son enfant*, au pied desquels est assis l'artiste (Fig 14).

Plus mondain, l'atelier d'Idrac (Fig 16) présente de surcroît un petit air libertin donné par le sopha où palabre le maître des lieux en compagnie d'un visiteur et le miroir dans lequel se reflète *L'Amour piqué*. Le photographe a repris le procédé du miroir autrefois exploité par les peintres pour concurrencer les sculpteurs : par un effet de réflexion habilement calculé ils présentaient sur une surface plane la description complète d'un corps en trois dimensions.

A côté de ces espaces parfois cossus, toujours surchargés, demeurent les ateliers plus sobres, plus laborieux, plus ouvriers (Fig 19 à 31). En fait des ateliers ordinaires avec leurs murs éclaboussés de plâtre et leur malheureux poêle de fonte comme celui de Doublemard (Fig 17). Sans doute moins exotique que les premiers, leurs images nous donnent un aperçu plus juste du travail des sculpteurs, de certains

Fig 15

Fig 12 □
Anonyme
Atelier orientaliste
Photographie
H. 0,212 ; L. 0,261
Paris, coll. Sirot-Angel

Fig 13
Anonyme
Atelier d'Eugène Delaplanche qui pose à côté de la Danse
Photographie, vers 1886
Paris, coll. Sirot-Angel

Fig 14 □
Anonyme
Jean Hugues dans son atelier de la villa Médicis
Photographie, 1880
H. 0,282 ; L. 0,222
Paris, coll. famille Hugues

Fig 15 □
Anonyme
Atelier de Pierre-Félix Fix-Masseau
Photographie, vers 1894
H. 0,122 ; L. 0,171
Paris, coll. Pierre Fix-Masseau

Fig 16

Fig 18

Fig 17

Fig 16 □
Anonyme
Atelier de Jean Idrac avec l'Amour piqué
Photographies, 1876
H. 0,111; L. 0,085
Paris, coll. Sirot-Angel

Fig 17
Anonyme
Amédée Doublemard dans son atelier
Photographie, après 1890
Paris, Bibliothèque nationale

Fig 18 □
Anonyme
Pierre-Félix Fix-Masseau et Victor Tardieu
Photographie, vers 1894
H. 0,118; L. 0,088
Paris, coll. Pierre Fix-Masseau

Fig 19 □
Vicomte de PONTON d'AMECOURT, † 1917
Victor Prouvé dans son atelier
Photographie, vers 1900
H. 0,224; L. 0,157
Paris, musée d'Orsay

Fig 20 □
Anonyme
Gustave Michel et la maquette du monument Jules Ferry
Photographie, 1906
H. 0,175; L. 0,121
Paris, coll. Sirot-Angel

Fig 21 □
DORNAC, actif à partir de 1890
Emmanuel Fremiet tenant une esquisse du Porte-Falot *(1882)*
Photographie, vers 1902
H. 0,118; L. 0,17
Paris, musée d'Orsay, dépôt B.N. musique

Fig 22 □
DORNAC, actif à partir de 1890
Emmanuel Fremiet avec une maquette de Bertrand Duguesclin
Photographie, vers 1902
H. 0,118; L. 0,17
Paris, musée d'Orsay, dépôt B.N. musique

problèmes auxquels ils étaient confrontés et même des mystifications auxquelles ils se prêtaient pendant les moments de détente : par exemple Fix-Masseau (Fig 18) réduit à une tête de saint Jean-Baptiste soigneusement placée sous cloche.

Le métier de sculpteur nécessite, plus que celui de peintre, une collaboration matérielle indispensable. La présence, conjointe ou successive selon les travaux en cours, du mouleur, du praticien et du metteur au point entretenait une animation permanente dans les ateliers. Curieusement tout ce petit monde disparaît sur les photographies, et c'est à peine si l'on aperçoit un metteur au point travaillant au

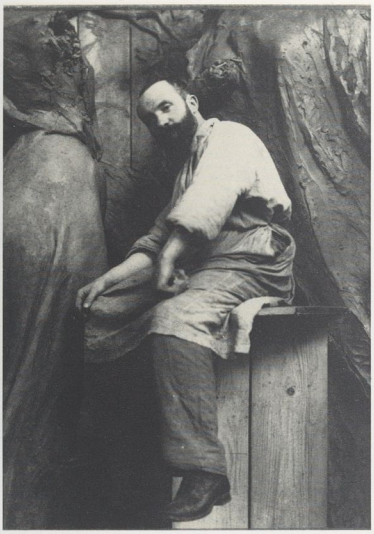


Fig 19

Fig 20

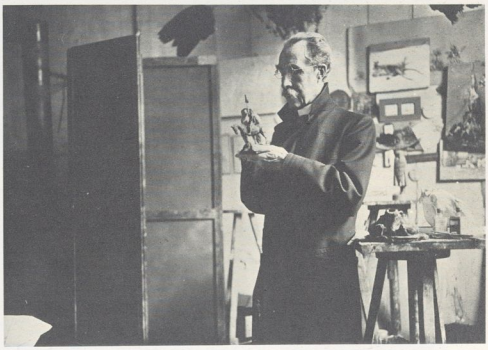


Fig 21

Fig 22

Fig 23

Fig 25

Fig 24

Fig 23 □
Anonyme
Paul-Albert Bartholomé et le monument à Jean-Jacques Rousseau
Photographie, 1910
H. 0,39; L. 0,34
Paris, musée d'Orsay

Fig 24 □
Anonyme
Charlotte Besnard avec un groupe de petites filles en plâtre
Photographie
H. 0,170; L. 0,119
Paris, coll. Sirot-Angel

Fig 25 □
Anonyme
Camille Claudel dans son atelier avec le Persée
Photographie, 1900
H. 0,17; L. 0,12
Paris, bibliothèque Marguerite Durand

Fig 26 □
Anonyme
Aristide Maillol dans son atelier
Photographie, vers 1941
H. 0,059; L. 0,059
Paris, coll. Sirot-Angel

Fig 27 □
DORNAC, actif à partir de 1890
Auguste Rodin devant le monument de Victor Hugo
Photographie, 1898
H. 0,207; L. 0,260
Paris, musée Rodin

Fig 26

Fig 27

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

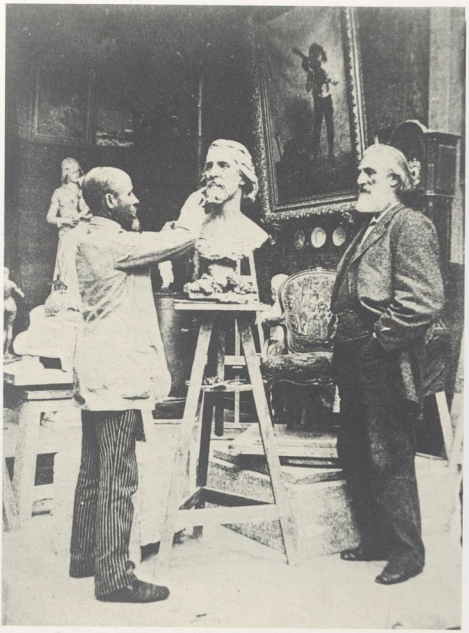


Fig 28

Fig 30

Fig 29

Fig 28 □
Anonyme
Jean Gautherin modelant le buste d'Echerac
Photographie, avant 1890
H. 0,298; L. 0,248
Paris, coll. Sirot-Angel

Fig 29 □
Anonyme
Auguste Rodin retouchant le buste de Madame Simpson
Photographie, 1903
H. 0,089; L. 0,086
Paris, musée Rodin

Fig 30 □
Anonyme
Auguste Rodin et son élève Nina Zander
Photographie, 1908
H. 0,140; L. 0,100
Paris, musée Rodin

Fig 31
Anonyme
Louis-Ernest Barrias dans son atelier
Photographie, avant 1905
Paris, Bibliothèque nationale

Fig 32
Anonyme
Jean-Paul Aubé dans son atelier
Photographie, vers 1892
Paris, coll. part.

Fig 31

Fig 32

Fig 33

Fig 34

Fig 35

Fig 33 □
BARRIER, ?-?
Alexandre Falguière au pied de la République
Photographie, vers 1897
H. 0,233; L. 0,177
Paris, musée Rodin

Fig 34
Anonyme
Gustave Michel et un forgeron pour le pont de Bir-Hakeim
Photographie, 1905
Paris, photothèque de la R.A.T.P.

Fig 35 □
Anonyme
Louis de Monard dans son atelier, avec la Chasse de l'Aigle, en terre
Photographie, 1906
H. 0,18; L. 0,128
Paris, musée d'Orsay, don Jacques Thomas

Fig 36 □
Anonyme
Jean Hugues modelant un amour pour l'Opéra de Monte-Carlo
Photographie, vers 1898
H. 0,089; L. 0,094
Paris, coll. famille Hugues

Fig 37
Anonyme
Emmanuel Fremiet dans son atelier, et le haut-relief d'Olivier de Clisson
Photographie, vers 1892
Paris, bibliothèque nationale

Fig 36

Fig 37

Fig 38

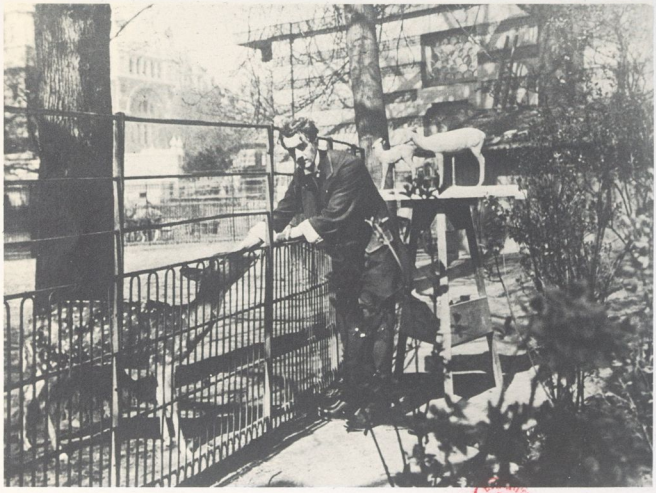


Fig 39

Fig 38 □
BRANGER, ?-?
Paul Moreau-Vauthier et le Cuirassé tué du monument de la Défense de Chalons-sur-Marne, en 1814
Photographie, vers 1907
H. 0,133; L. 0,180
Paris, coll. Sirot-Angel

Fig 39 □
Anonyme
Rembrandt Bugatti modelant d'après nature au zoo
Photographie, vers 1906
H. 0,175; L. 0,237
Paris, musée d'Orsay

Fig 40 □
Anonyme
Sarah Bernhardt modelant le buste d'Edmond Rostand
Photographie, vers 1895
H. 0,126; L. 0,175
Paris, coll. Sirot-Angel

monument Victor Hugo (Fig 27) devant lequel Rodin pose avec assurance, démonstration parfaite que l'artiste, et non ses collaborateurs, restait en dernière image le seul maître d'œuvre.

Autre familier, le modèle ; sa présence auprès de l'œuvre témoigne de la qualité du travail, et s'il est admis à partager le temps d'un cliché la notoriété du maître, c'est bien en tant que faire valoir. De confortables fauteuils étaient mis à la disposition des commanditaires de buste (Fig 17, 28, 29). Les sièges étaient parfois juchés sur des échafaudages de selles pour que le visage se trouve à la même hauteur que la terre modelée par le sculpteur.

L'élève était, comme le modèle, un habitué des lieux. En fait, ce terme désignait aussi bien le jeune artiste qui venait recueillir les directives du maître que le statuaire qui travaillait de longs mois à ses côtés, comme Nina Zander qui modèle un portrait de Rodin en train de travailler (Fig 30).

Le problème le plus crucial, une fois les commandes obtenues, était le manque de place. Ces commandes, en général de l'Etat ou des municipalités, étaient passées pour des sculptures aux proportions monumentales comme la *République* de Falguière présentée provisoirement à l'intérieur du Panthéon (non réalisée) (Fig 32) ou que l'artiste devait parfois réaliser à l'échelle dans son atelier (Fig 34, 35, 37). Ce qui nous donnent des représentations photographiques spectaculaires, cocasses comme *Le Cuirassier tué* de Moreau-Vauthier (Fig 38) qui dévore tout l'espace de l'atelier, et même des représentations que le surréalisme ne renierait pas comme Hugues retouchant avec application la cuisse d'un ange en terre cinq fois plus gros que lui, destiné à la décoration du casino de Monaco (Fig 36).

Problème de place que les sculpteurs animaliers oubliaient le temps d'achever d'après nature au zoo comme Bugatti (Fig 39), ou au jardin des Plantes, la maquette qu'ils avaient modelée d'après des études ou des souvenirs. Mais le travail en extérieur relevait parfois du simple plaisir, et Sarah Bernhardt sculptant à l'ombre des arbres le buste d'Edmond Rostand allongé sur une chaise longue en rotin, en est un exemple bucolique (Fig 40).

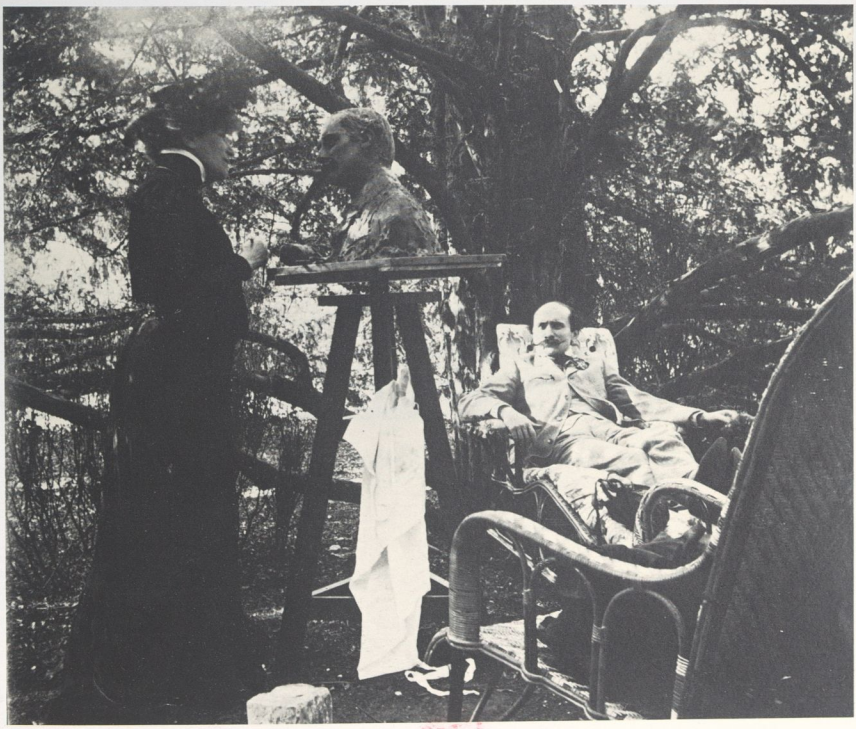


Fig 40

Fig 41

Fig 42

Au-delà des informations immédiates, si le regard prend la peine de s'attarder sur les photographies, il verrait les mille petits détails qui contribuaient à donner aux ateliers de sculpteur une atmosphère particulière : les études de mains, de pieds ou abattis, rassemblées sur un pan de mur de l'atelier de Barrias (Fig 31), ou encore les draps qui protégeaient les rondes-bosses de la poussière de marbre et de plâtre, ou encore les tissus mouillés qui maintenaient humides les terres pour que le statuaire puisse les pétrir aisément pendant plusieurs semaines.

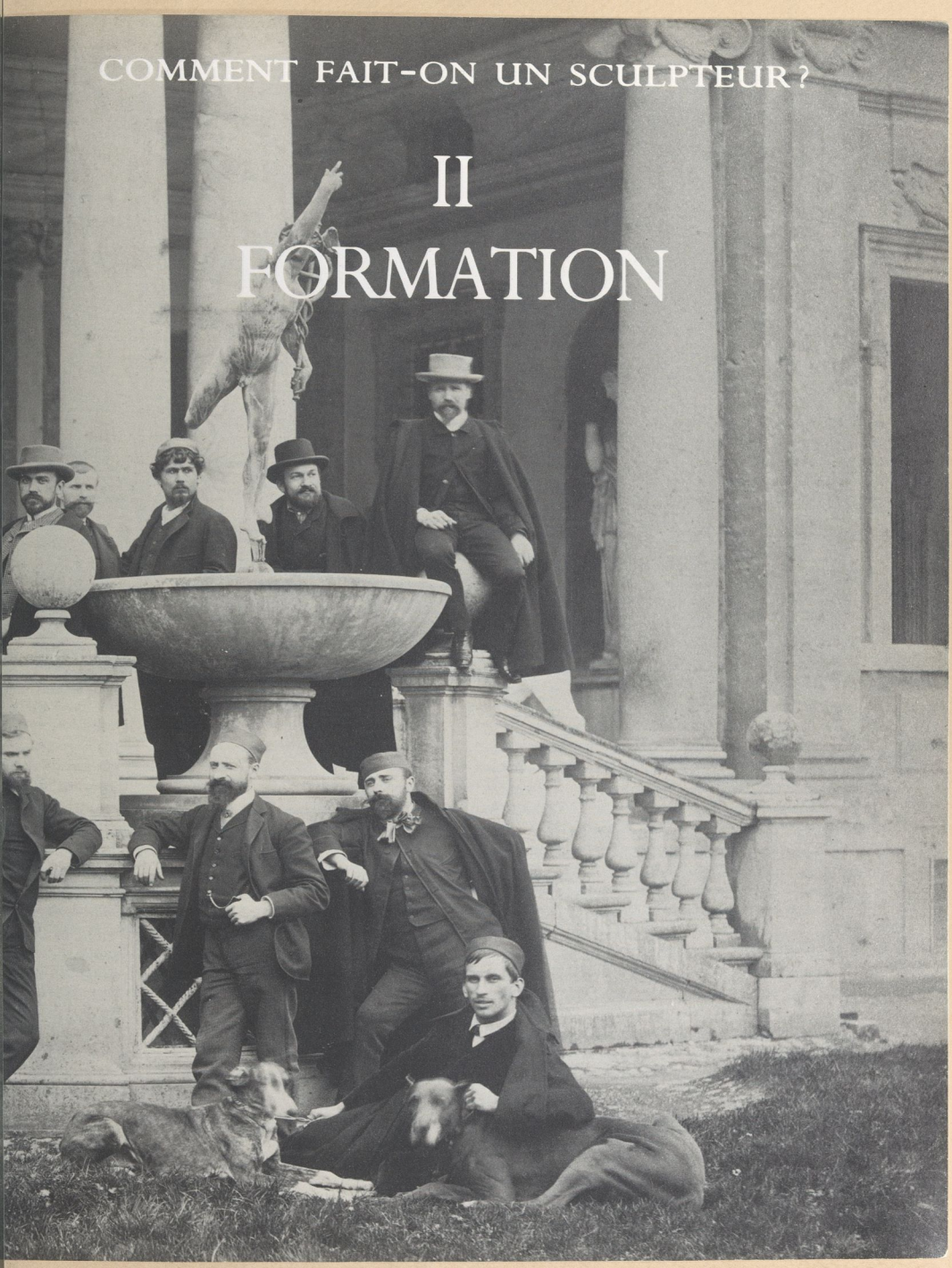
Ces photographies ne présentent guère l'impression d'instantanés, l'artiste n'est jamais surpris au labeur. Toutefois, à la décharge des photographes, il ne faut pas oublier que la pratique du portrait entretient des rapports étroits avec la représentation théâtrale, le modèle plus ou moins actif joue un rôle et agit sur son image. Il n'est que de voir Rodin, véritable démiurge au milieu de ses plâtres, créateur de *La Main de Dieu*, pour s'en convaincre (Fig 41, 42).

Hélène Pinet

Fig 41 □
Anonyme
Auguste Rodin au milieu de ses plâtres à Meudon
Photographie, 1902
H. 0,253 ; L. 0,250
Paris, musée Rodin

Fig 42 □
Anonyme
Auguste Rodin à côté de la Main de Dieu en marbre
Photographie, vers 1902
H. 0,119 ; L. 0,160
Paris, musée Rodin

II
FORMATION



II, 1
Les Ecoles

Fig 43 à 45

En 1848, L'Ecole des Beaux-Arts fêta son bicentenaire : elle faisait en effet remonter sa fondation à l'année 1648, date à laquelle un groupe de jeunes artistes rompant avec le système des corporations avait créé une académie à l'image de celles de Rome et de Florence : le premier geste de celle-ci avait été de pourvoir à l'instruction des jeunes gens qui se destinaient aux arts.

L'Ecole des Beaux-Arts ne fut pourtant créée officiellement qu'en 1796, et c'est en 1807 seulement — lorsque les Ecoles de Peinture et Sculpture et d'Architecture furent chassées du Louvre que l'on réorganisait et qu'elles se fondirent en une école unique petitement installée au palais des Quatre Nations (Institut) — qu'apparut le terme d'Ecole, impériale, royale, nationale selon les régimes, des Beaux-Arts. Mais les bouleversements politiques n'avaient guère eu de répercussion sur l'enseignement proprement dit : il se poursuivit après 1796 dans les mêmes locaux, avec les mêmes professeurs et le même matériel, tandis que la loi du 3 brumaire an IV (25 octobre 1795) confirmait l'existence de l'Académie de France à Rome (même si, en raison des circonstances politiques, il était impossible aux Français de se rendre en Italie).

L'Ecole des Beaux-Arts et l'Académie de France à Rome dépendaient directement de la section des Beaux-Arts de l'Institut qui avait remplacé l'ancienne Académie abolie en 1793, et c'est dans la tutelle qu'allait exercer cette nouvelle Académie des Beaux-Arts que réside la différence essentielle entre XVIIIe et XIXe siècle. Hostile à tout courant nouveau, elle détenait en effet une autorité considérable, nommant directeurs et professeurs, jugeant les grands concours, analysant les envois de Rome.

Assuré par douze professeurs (sept peintres et cinq sculpteurs) qui exerçaient chacun un mois à tour de rôle, l'enseignement tel qu'il avait été redéfini par le règlement du 22 juillet 1819[1] n'offrait guère de différences par rapport au XVIIIe siècle : il était fondé sur un principe d'égalité hérité de l'Ancien Régime, qui avait pour but d'écarter toute « protection » afin de ne tenir compte que du mérite. Il était donc gratuit et avait pour ressort des concours fréquents dont M. Jacques Thuillier a souligné l'importance, moins pour eux-mêmes toutefois que pour l'atmosphère et le milieu qu'ils créaient[2] : concours des places qui permettait d'attribuer aux élèves des places définies pour les séances de dessin, concours d'émulation, concours de composition, d'émulation, concours de la tête d'expression, trois étapes du concours de Rome qui ouvrait les portes de la Villa Médicis[3].

L'enseignement lui-même reposait essentiellement sur le dessin, dessin d'après le modèle vivant ou d'après l'antique, d'après « la bosse », pour lequel l'Ecole disposait de la très importante collection de moulages qui provenait de l'ancienne Académie et fut très régulièrement enrichie au cours du XIXe siècle. En revanche il était dépourvu, comme sous l'Ancien Régime, de toute application pratique, ce qui entraîna la création d'ateliers privés (cf. Ch. II,2) dont les maîtres, Rude excepté, étaient aussi professeurs à l'Ecole des Beaux-Arts : Cartellier fut nommé le 14 août 1816, Bosio le 12 mars 1817, David le 6 décembre 1826, Pradier le 23 janvier 1828, Ramey le 19 août 1832, Dumont le 10 juillet et Duret le 13 novembre 1852, Jouffroy le 20 septembre 1862[4]. Cette lacune devait par ailleurs contribuer à assurer — de 1831 à 1866 surtout, période correspondant à la direction de Hilaire Belloc — le succès de la *Petite Ecole*[5], l'*Ecole gratuite de Dessin* fondée par Louis XV en 1766 qui deviendrait en 1877 l'*Ecole nationale des Arts décoratifs*. Basé sur l'observation de la nature et l'éducation de la mémoire, l'enseignement était en principe destiné aux ou-

Les notes du chapitre II,1 se trouvent page 409.

Fig 43

vriers décorateurs mais contribua à la formation de nombreux artistes qui se faisaient ensuite admettre à l'Ecole des Beaux-Arts pour y acquérir « quelques connaissances générales et le tour de main nécessaire »[6], c'est-à-dire pour se couler dans le moule qui leur permettrait d'obtenir le Prix de Rome, très convoité.

Parallèlement aux « exercices journaliers », les séances de dessin, trois « cours spéciaux » avaient été instaurés à l'Ecole : anatomie, perspective, histoire et antiquités. Le premier, qui existait pourtant sous la Révolution, semble s'être interrompu ensuite jusqu'en 1830. Or l'étude de l'anatomie avait beaucoup d'importance pour les sculpteurs : Rude, Duret recommandent à leurs élèves de s'y attacher tout particulièrement et les plus zélés des jeunes artistes n'hésitent pas à se procurer des cadavres qu'ils dissèquent : si les animaliers, Barye, Frémiet, travaillent beaucoup sur les animaux morts, David d'Angers ou Bonnassieux étudient de la même façon le corps humain : en janvier 1836, Bonnassieux raconte dans son *Journal* qu'il partage avec le docteur Terrasse des sujets « que nous payons de moitié 3 à 4 francs. Il prend le torse et moi les membres ; il étudie la vie sur la mort et moi, en poursuivant le muscle jusqu'à l'os où il s'attache, j'étudie non seulement le mouvement qu'il produit et la limite de ce mouvement, mais encore et surtout la saillie et la dépression qu'en reçoit l'extérieur[7]. »

Fig 43
Anonyme
L'atelier de G.J. Thomas
Photographie, 1889
Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts

Fig 44

Le cours d'histoire et antiquités, professé à partir de 1828-1829 seulement, était lui aussi bien nécessaire: on constate en effet qu'au moment du concours de Rome il faut encore décrire avec précision le « moment de l'action », à la fois sans doute pour maintenir les candidats dans des limites définies, mais certainement aussi pour les aider à représenter un épisode qu'ils risquaient de ne pas connaître. Issus bien souvent de milieux très simples, les jeunes sculpteurs manquaient de culture: Roland racontait à David — qui en fit peut-être autant — que pour passer ses nuits à lire, il attachait sa queue de cheveux à une corde pendue au plafond, de façon à ce que la douleur le réveillât s'il s'endormait sur la table[8]. Quant à Chapu, pendant son séjour à la Villa Médicis, il délaissait les réceptions de Schnetz, pour lire et compléter son instruction[9].

L'enseignement ainsi conçu, lié à l'étroitesse des conceptions de l'Académie des Beaux-Arts, conduisait à un défaut d'originalité, particulièrement remarquable au moment du concours de Rome et qui parut plus sensible encore lorsque les Français découvrirent en 1862 la *National Art Training School* fondée à Londres en 1852 en liaison avec un musée, le futur Victoria and Albert Museum, dont le but, comme celui de la *Petite Ecole*, était d'améliorer goût et connaissances artistiques dans toutes les écoles[10].

Les attaques très vives que subit l'Ecole des Beaux-Arts à partir de 1840 aboutirent à la réforme du 13 novembre 1863, — analysée par Anne Pingeot dans le catalogue de l'exposition De *Carpeaux à Matisse*[11], — dont le radicalisme devait cependant être amendé dès le 16 janvier suivant par un décret qui rétablissait les concours et condamnait de ce fait le but principal de Mérimée, Viollet-le-Duc et Nieuwerkerke: développer l'originalité personnelle, encourager le mérite et non la persévérance.

Toutefois l'Institut restait exclu de la direction de l'Ecole,

Fig 45

placée sous la tutelle d'un *Conseil supérieur* ; des ateliers (Fig 43, 44, 45) où l'on apprendrait le métier étaient créés (trois pour la sculpture) et les cours étaient développés, de même que la bibliothèque, de façon à offrir toutes facilités aux jeunes gens pour augmenter le champ de leurs connaissances.

Fig 44
Anonyme
L'atelier de Falguière
Photographie, 1889
Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts

Fig 45
Anonyme
L'atelier de Cavelier
Photographie, 1889
Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts

En réalité les trois premiers « professeurs chefs d'atelier », et ceux qui suivraient, étaient ou allaient devenir membres de l'Institut, et garderaient leur fonction jusqu'à leurs derniers jours, protégeant l'Ecole de tout courant nouveau mais dotant les élèves d'un *style* inégalé qu'admiraient beaucoup les Anglais venus nombreux en France dans le dernier quart du siècle. Un Gilbert, un William Morris dénonceraient toutefois la facilité de cette forme d'art et en redouteraient l'influence pour eux, craignant qu'elle n'affaiblît leur personnalité[12]. En cela ils rejoignaient Maillol : « L'histoire de celui qui débarque à Paris pour suivre la carrière artistique n'est pas drôle... L'infortuné tombe à l'Ecole comme dans un puits. Il n'y trouve pas la vérité, elle est justement dehors !... La plupart de mes malheureux amis y ont sombré. (...) Il n'y a guère que Bourdelle et moi qui soyons sortis de ce bourbier[13]. »

Antoinette Le Normand-Romain

II, 2
Les ateliers privés

Fig 46 à 48

Si les livrets de Salon, au XIXe siècle, indiquent presque toujours en regard de chaque artiste de qui il a été l'élève, il ne faut pas y voir une simple marque de déférence mais l'expression d'un lien très fort. Celui-ci se manifeste aussi dans les hommages rendus *post-mortem* à un maître par ses élèves : hommages littéraires — les nombreuses biographies d'artistes écrites par leurs élèves, *Roland et ses ouvrages*, David d'Angers, 1847 ; *J. Pradier, Etude... par le plus ancien de ses élèves*, Etex, 1759, etc., qui apportent souvent d'intéressants témoignages sur la nature de leur enseignement et les rapports maître-élève — mais aussi hommages monumentaux dont les plus caractéristiques sont les tombeaux de Cartellier, Pradier, Falguière, auxquels on peut joindre le *Projet de monument à Pradier*, envoi de Rome de Crauk, élève de celui-ci, un an après la mort de son maître, ou la pétition à l'empereur de quarante élèves de David qui voyant « avec douleur qu'aucun ouvrage de leur cher et illustre maître ne figure au musée du Louvre à côté des œuvres de ses émules et contemporains, Roland, Cortot, Pradier, Rude », demandèrent que soit comblée « cette lacune non moins regrettable pour l'Histoire de l'Art que pénible pour eux », et proposèrent le *Barra* resté dans l'atelier[1].

En effet avant la réforme de l'Ecole des Beaux-Arts en 1863, le choix de l'atelier privé dans lequel il se faisait admettre était plus important encore pour un jeune artiste que son entrée à l'Ecole même, son maître ayant pour rôle de le former, mais aussi de lui fournir un appui, matériel et moral. Il faut insister sur la condition difficile, presque misérable, de la plupart des jeunes sculpteurs : d'origine modeste, soutenus seulement par « l'espérance radieuse »[2], ils faisaient à l'art « le sacrifice complet de (leur) jeunesse »[3] ; et si une bourse de leur ville ou leur département permettait aux provinciaux qui avaient montré des dons particuliers à l'Ecole des Beaux-Arts locale, de venir à Paris, c'est à peine si elle les empêchait d'y mourir de faim !

Bonnassieux qui avait obtenu une première médaille en 1832, arriva à Paris en avril 1834 grâce à une somme de 1 600 francs prêtée par Legendre-Héral, son premier maître ; mais il n'avait aucune autre ressource et se fit embaucher par Sorrieu, praticien d'Augustin Dumont. Celui-ci, très rapidement, allait s'intéresser à lui et lui confier directement des travaux, considérant que « j'en savais plus long que maître Sorrieu et qu'il ne voyait pas de raison pour que je ne jouisse pas dès ce moment du bénéfice de l'ouvrier et du patron ». La situation de Bonnassieux s'améliora, il exécuta successivement pour Dumont deux répliques du buste de Guérin, puis apprit en septembre 1835 que son département lui avait voté une bourse annuelle de 800 francs. Mais en mai 1836, il entra en loges pour le concours de Rome, et pendant les soixante-douze jours que durait celui-ci, il se consacra entièrement à l'exécution de son bas-relief, *La Mort de Socrate*. Il en sortit en septembre, persuadé qu'il avait échoué, « plus désolé qu'un des pauvres disciples de Socrate et plus pauvre que le plus pauvre d'entre eux. Je sors de ce concours n'ayant pas le sou, pas de santé et sans chemise. Voilà le fruit de mon travail de tout l'été. » Mais quatre jours plus tard, il apprit qu'il avait remporté le grand prix[4] !

Bien persuadés, non pas que « l'on ne puisse être habile sans être allé à Rome mais, comme le disait Rude de Cartellier, que s'il y était allé on se serait aperçu bien plus tôt qu'il avait un grand talent »[5], le but avoué des jeunes artistes était en effet d'obtenir le prix de Rome, le plus vite possible : Jacques-Edme Dumont, lui-même sculpteur renommé, fit entrer son fils dont il avait assuré la première formation, dans l'atelier de Cartellier « qui, membre de l'Institut, avait

Les notes du chapitre II,2 se trouvent page 409.

une grande influence sur les jugements et dont l'atelier, rival de celui de Bosio, était coutumier de la victoire »[6]. Quant à Bonnassieux qui se considérait comme l'élève de Dumont, pour faciliter son admission à l'Ecole des Beaux-Arts, il se fit pourtant recevoir dans l'atelier de Pradier, sur le conseil de Legendre-Héral : « Il faut, puisque M. Pradier vous semble le plus dévoué à ses élèves, vous mettre sous sa direction...[7] »

La tradition d'un enseignement qui se transmet directement du maître à l'élève a toujours existé, mais cet « apprentissage » prend dans la première moitié du XIXe siècle un caractère plus institutionnalisé, à la suite certainement de l'exemple donné par l'atelier de Louis David dont le rayonnement fut considérable, mais surtout en raison des lacunes de l'Ecole des Beaux-Arts et de la mainmise de l'Institut sur les grands établissements d'enseignement (Ecole des Beaux-Arts, Académie de France à Rome), fait nouveau par rapport à l'Ancien Régime.

La réputation de ces ateliers privés, dans lesquels se côtoyaient des élèves de niveaux très différents[8], se fondait sur le nombre de récompenses obtenues dans les concours, celles-ci étant dues à la qualité de l'enseignement, certes, mais aussi à l'habileté du maître à défendre ses élèves ! L'étude de la liste des lauréats du concours de Rome montre ainsi que de 1812 à 1829, à deux exceptions près (Pradier, 1813, et Ramey, 1815), ils sont tous élèves de Cartellier ou de Bosio dans la proportion de onze élèves de Cartellier pour quatre de Bosio. Après 1830 les élèves de David l'emportent (quatre de 1830 à 1838). En 1839, le prix est attribué à Gruyère, premier élève de l'atelier Ramey-Dumont qui va partager les grands prix avec celui de Pradier jusqu'en 1852. En 1854 avec Carpeaux apparaissent à leur tour les élèves de Duret qui remporteront six grands prix de 1854 à 1865, tandis que les élèves de Jouffroy en obtiendront sept.

On constate donc que sous la Restauration les ateliers de Cartellier et Bosio se partagent le haut du pavé et rivalisent d'ailleurs dans l'obtention des commandes officielles : c'est ainsi par exemple qu'en 1828 une frise à la gloire des Bourbon ayant été commandée pour l'Arc de Triomphe à différents sculpteurs, ceux-ci prétendirent se regrouper par ateliers d'origine et choisirent Seurre et Jacquot, respectivement élèves de Cartellier et Bosio, pour les diriger.

Atelier Bosio

M. Gérard Hubert a bien montré la différence entre ces deux ateliers : loin de former un groupe homogène, les élèves de Bosio semblent avoir été peu marqués par leurs années d'étude communes « sans que l'on puisse attribuer cette variété de tendances à un enseignement libéral soucieux de favoriser l'expression de dons individuels ». Si Jacquot et Desprez restèrent fidèles à un néo-classicisme qui en faisait les plus proches disciples de Bosio, M. Hubert constate que « les élèves du maître monégasque qui se sont fait un nom semblent avoir surtout réagi contre ses leçons et son style », et il cite : Barye, Gechter, les frères Dantan, Marochetti et Jehan Duseigneur qui tous cédèrent à la tentation romantique[9].

Atelier Cartellier
(1807-1830)

L'enseignement de Cartellier fut d'une toute autre nature, sinon très original, du moins consciencieux, efficace et humain, et le groupe de ses élèves qui se constitua à partir de 1807 est beaucoup plus cohérent que celui des élèves de Bosio[10]. Cette cohérence se mesure dans le domaine stylistique : en dehors de Rude qui occupe une place un peu à part, tous demeurèrent fidèles à un néo-classicisme plus ou moins assoupli, dont on a d'ailleurs fait grief à Cartellier de l'avoir prolongé tard dans le siècle. Elle est due en grande partie aux liens de famille et d'amitié que le maître sut faire naître et encourager autour de lui, comme en témoigne, par exemple, le fait que Rude resta lié avec Roman au point de terminer après 1835 le grand *Caton d'Utique* (marbre, musée du Louvre) que la mort avait empêché celui-ci d'achever ; et elle a pour symbole le tombeau orné de statuettes représentant ses vertus et ses talents que ses élèves érigèrent au Père-Lachaise **(Cat 168)**.

Ses élèves tinrent en effet à donner ce dernier témoignage d'attachement à leur maître. De son côté, celui-ci ne se sentait jamais déchargé de sa responsabilité vis-à-vis d'eux : en 1815, Rude qui attachait du prix à son estime, lui exposa les raisons qui l'avaient empêché de partir à Rome[11] et c'est Cartellier qui l'engagea en 1827 à revenir de Belgique et lui fit obtenir une première commande, une Vierge pour Saint-Gervais[12]. Il continuait en effet à s'intéresser à ceux qui avaient quitté son atelier : en août 1820, par l'intermédiaire de Petitot qui venait d'épouser sa fille aînée et resta le plus proche de ses disciples, il reprocha à B.-G. Seurre sa paresse ; en novembre, il fit passer à Roman qui était lui aussi à la Villa Médicis, quelques conseils sur le groupe de *Nisus et Euryale* dont il lui avait envoyé des esquisses[13]...

Le dernier grand prix remporté par un élève de Cartellier est celui de 1827 attribué conjointement à Jaley et Lanno.

Fig 46

Cartellier lui-même disparut en 1831: à cette époque, le relais avait déjà été pris par David d'Angers dont l'atelier dirigé ensuite par Rude est sans doute le plus fameux, du fait de la personnalité des deux artistes qui se succédèrent à sa tête, et du nombre de jeunes sculpteurs qui y furent formés.

Atelier David d'Angers
(1824-1825 à 1842)

Cet atelier naquit, vers 1824-1825, de la présentation à David du jeune Ottin dont la vocation était mal définie. David accepta de le prendre comme élève, mais dans les premiers temps ne se soucia guère de lui: « Je m'installai de mon mieux, rapporta Ottin, tout seul, sur une selle, avec un modèle de plâtre, un pied, je crois, que je me mis à copier dans un petit atelier rue d'Assas. Relégué au fond d'une cour, je ne savais pas le moins du monde comment m'y prendre. Aussi ne m'amusai-je guère. Personne ne m'indiquait comment il fallait procéder. Je ne me rappelle pas si je vins à bout de terminer cette première étude. M. David ne venant pas me voir, ce qui ne m'encourageait en aucune façon. Heureusement, un second élève arriva bientôt de Toulon. C'était Daumas, plus âgé que moi et déjà un peu sculpteur, vu qu'il avait travaillé le bois et la terre à l'arsenal de Toulon.

Cela fut très heureux pour moi. Je pouvais au moins voir comment il fallait s'y prendre pour modeler. C'est à quoi mon brave camarade me fut surtout utile. Aussi je lui en sus un gré infini. A quelque temps de là survint un autre élève, Gonon. Puis un autre et encore un autre. Ainsi de suite arrivèrent à la file Husson, Maindron, Toussaint, les deux Brian, etc., si bien que le petit atelier ne pouvait plus nous contenir. Le nombre des élèves s'augmentant chaque jour davantage, nous fûmes obligés de chercher un local plus convenable. Nous louâmes donc avec l'autorisation de M. David et de nos parents une grande chambre rue des Cordiers. (...) Tous les soirs nous allions à l'Ecole des Beaux-Arts dessiner et modeler quand toutefois nous trouvions de la place, n'ayant pas concouru pour être admis. Nous formions rue des Cordiers une petite académie. Tous les jours de la semaine, le dimanche excepté, on avait la séance de cinq heures de modèle, homme ou femme. L'après-midi nous faisions une esquisse dont l'un de nous chaque semaine donnait le sujet. Cette sorte de petit concours était jugé tous les samedis par notre professeur qui ne manquait jamais sa visite. Cette correction de M. David était on ne peut plus efficace. Elle se faisait ressentir jusque dans les concours de l'Ecole où nous ne tardâmes pas à être les premiers, soit à la bosse, soit à la nature. Aussi bien que dans ceux pour la tête d'expression où je remportai un prix et, mieux encore, à l'entrée en loges pour le Prix de Rome, notre but à tous[14]. »

Ottin devait obtenir en 1836 le deuxième premier grand prix, Bonnassieux remportant le premier (Fig 46, 47). Le sujet était *La Mort de Socrate* et pour mieux comprendre la nature de l'enseignement de David, il est intéressant de comparer

Fig 47

les deux reliefs à la lumière d'un texte de celui-ci : « On peut donner la couleur morale par l'ensemble de l'effet : *Socrate buvant la cigüe au milieu de ses élèves consternés* doit avoir un aspect différent du sujet dans lequel il serait représenté *sauvant la vie d'Alcibiade dans une bataille.* Dans le premier cas, il faut rendre le morne silence qui dut régner à cet instant ; les draperies, les nus, les cheveux seront traités dans une manière large ; pas de noirs qui, en répétant des ombres, donneraient trop de vie, trop de mouvement à cette scène. Dans le second, au contraire, il faut que l'effet concoure à accentuer la vie dans un état puissant d'énergie[15]. »

Le bas-relief d'Ottin répond à ces recommandations : les personnages disposés en cercle autour de Socrate sont liés les uns aux autres par des draperies fluides et sinueuses. La scène, exempte de tout contraste trop fort, de toute violence, dégage une impression d'abattement, de tristesse profonde mais calme, et s'oppose en cela au relief de Bonnassieux dont l'aspect plus dramatique naît des attitudes mouvementées, des gestes et des expressions marquant le désespoir, et de la composition elle-même : au centre se dresse en une forte verticale la figure de Socrate autour de laquelle se disposent en obliques divergentes les personnages secondaires.

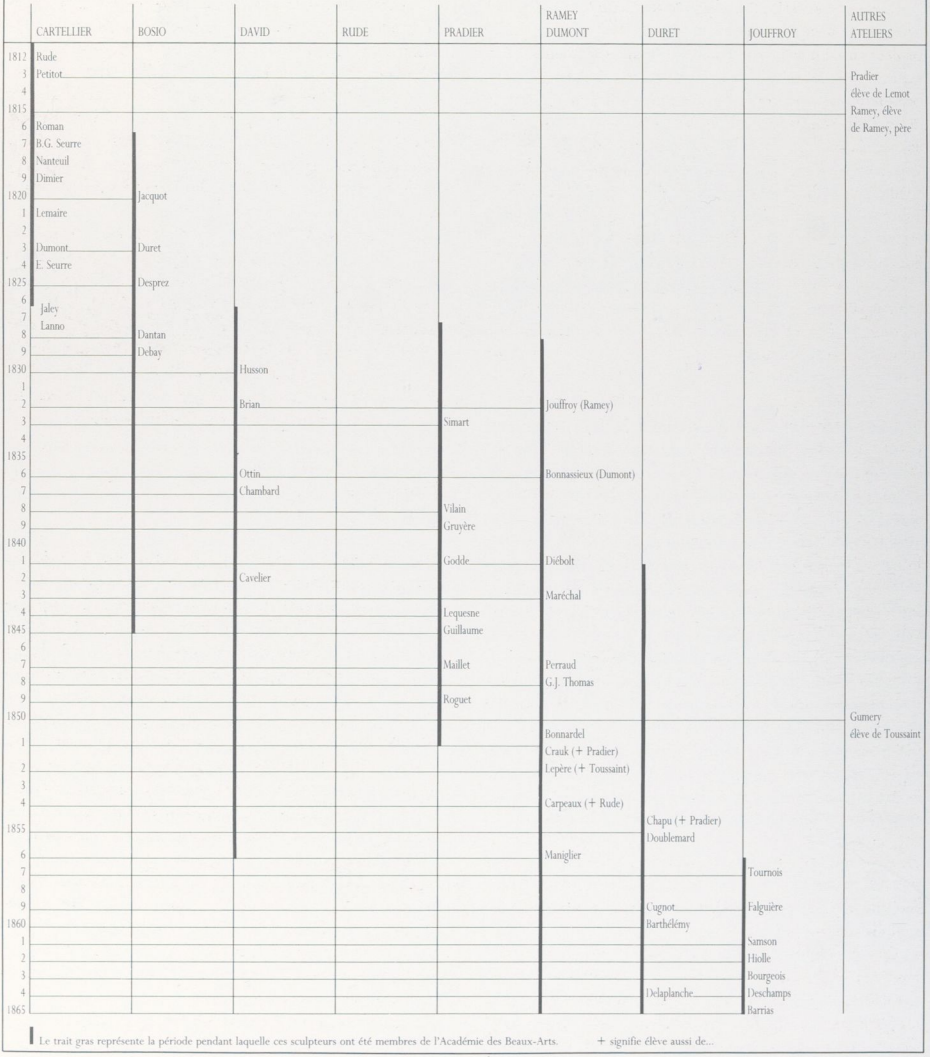
David accordait en effet beaucoup d'importance au caractère « moral » de la sculpture : « Je n'aime la forme dans l'art plastique, n'hésitait-il pas à dire, qu'autant qu'elle est le vêtement d'une idée. L'art pour l'art a pour moi peu d'attrait[16]. » Le reste lui apparaissait comme une « grammaire » à laquelle le jeune artiste doit s'exercer de bonne heure afin de n'être plus arrêté ensuite par les difficultés de l'exécution ; et si l'étude de l'antique, celle de l'anatomie lui paraissaient indispensables, il recommandait au même titre à ses élèves l'analyse du cœur humain[17].

Devant de telles leçons — dont le buste de *Paganini* offre la meilleure application — on ne peut s'étonner de la « magie » qu'exerçait Préault sur David qui, s'il faut en croire Salmson, fit de lui « son Benjamin, son ami, son confident et parfois son conseiller »[18]. En réalité Préault resta peu de temps dans l'atelier de David — il en fut bientôt renvoyé « sous prétexte qu'il corrompt les élèves par ses tendances désordonnées et sa répugnance instinctive à recevoir des leçons »[19] — et en garda une certaine rancœur : « M. David, disait-il, avait l'agitation fébrile du pouce ; le cœur restait calme. Il a voulu être l'interprète de la grande inquiétude moderne. Mais le gouffre de Décius lui aurait donné le vertige. Qui n'a pas le sentiment de se donner à

Fig 46
Jean-Marie-Bienaimé BONNASSIEUX, 1810-1892
La mort de Socrate
Plâtre, 1836
Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts

Fig 47
Augustin OTTIN, 1811-1890
La mort de Socrate
Plâtre, 1836
Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts

De quels ateliers sortent les lauréats du concours de Rome?



Le trait gras représente la période pendant laquelle ces sculpteurs ont été membres de l'Académie des Beaux-Arts. + signifie élève aussi de...

tous sans indemnité doit rester coi chez soi ou à l'Académie[20]. »

Dans ses ouvrages, Jouin a cherché à montrer que David avait été l'un de ces maîtres qui aux talents incontestés de professeur joignent dévouement et désintéressement : intervenant pour faire obtenir à Maindron, trop vieux pour se présenter au concours de Rome, une bourse qui lui permît de se rendre en Italie ; se désistant en faveur de Préault de la statue de *Marceau* que lui avait commandée la ville de Chartres[21]... Certes, il encouragea le développement des tempéraments individuels ; certes, il enseigna à merveille la « grammaire » de leur art à ses disciples directs. Ceux-ci en étaient conscients : malgré le ressentiment qu'il éprouvait envers lui, Ottin lui écrit de Rome pour avoir son avis sur le choix et l'exécution de sa copie, très critiqués[22]. Et ceux qui avaient suivi ses cours à l'Ecole des Beaux-Arts, où il fut nommé professeur en 1826, en gardaient un souvenir enthousiaste : « Nous respections ses corrections comme une relique », rapporte l'un[23] et l'autre : « A David la palme de l'enseignement, il avait une telle perspicacité dans l'examen, tant de clarté dans la démonstration que chacune de ses paroles restait gravée dans notre mémoire et nous faisait faire un pas en avant[24]. »

Mais il était certainement trop pris par ses propres travaux pour être un maître absolument dévoué, et ses élèves semblent avoir pris assez facilement leur parti de son départ lorsqu'il les quitta en 1842 pour aller faire le portrait des célébrités européennes. Curieusement, c'est David qui se sentit abandonné, et il en conçut une amertume qui transparaît dans une lettre adressée à Victor Pavie : « Pourquoi auraient-ils eu quelques égards envers un homme qui leur avait donné ses leçons gratuites, qui en avait sauvé plusieurs de la conscription, aidé certains autres de sa bourse lors des concours du prix de Rome, qui leur avait prodigué ses consolations quand ils étaient malades ? En étant polis, je ne dis pas reconnaissants, ils n'eussent pas été les enfants de ce temps d'égoïsme et d'ingratitude. Je sais bien qu'ils me reprochent de ne leur avoir donné ma voix dans les concours qu'à mérite égal avec leurs concurrents, de l'avoir toujours réservée aux élèves des autres maîtres lorsque ceux-ci la méritaient mieux que les miens. Je sais bien qu'ils peuvent me dire que les autres maîtres n'ont pas toujours montré tant de scrupule, mais ma conscience[25]... »

Ce manque de soutien dans les jugements des concours était en effet l'une des choses dont se plaignaient ses élèves : Cavelier lui reprochait de lui avoir fait manquer le grand prix en 1838 par son absence, personne n'étant là pour le défendre contre Vilain que soutenait Pradier[26]. Et Salmson attribue l'échec de Toussaint en 1842, dernière année où il pouvait se présenter au concours, au départ de David. Toussaint en fut inconsolable ; mais l'admiration qu'il éprouvait pour David n'en fut pas diminuée pour autant et il se décida sur les instances de Salmson, enthousiasmé de sa « méthode », à ouvrir un atelier où il transmettrait à son tour les leçons qu'il avait reçues de David. Dans cet atelier allaient se former Gumery et — partiellement — Lepère dont les succès aux concours de 1850 et 1852 seraient sans doute pour Toussaint, « maître ignoré de tant de grands maîtres » parmi lesquels Paul Dubois, une revanche sur son propre destin[27].

Ce n'est pas à Toussaint cependant que David avait conseillé à ses élèves de s'adresser lorsqu'il les quitta, mais à Husson, le premier de ses élèves à avoir obtenu le grand prix ; puis, cette proposition n'ayant pas été approuvée, à Petitot qui avait été son condisciple à la Villa Médicis[28]. Celui-ci refusa et c'est alors que David recommanda Rude — qui accepta tout en avertissant ceux qui venaient à lui qu'il n'avait « ni crédit ni le goût de vous pousser par système vis-à-vis du public et de l'administration »[29].

Atelier Rude
(1842-1852)

L'enseignement de Rude qui devait durer une dizaine d'années, allait avoir un caractère très différent de celui de David : il sut d'abord créer une atmosphère beaucoup plus chaleureuse dans les deux ateliers de la rue d'Enfer (rue Henri-Barbusse), voisins de son domicile, où il venait chaque jour et où l'on était admis sur présentation de quelques morceaux et l'engagement de travailler avec suite.

Son désintéressement, sa droiture en firent un soutien très efficace pour ses élèves, et si Fourcaud rapporte qu'en 1846 seize de ses élèves furent refusés en bloc au Salon comme manifestation contre son enseignement, lorsqu'il devint membre du jury d'admission, en 1848, il en profita au contraire pour soutenir de jeunes artistes comme Cordier[30]. Quant à Christophe, sa participation, pourtant bien mince, au *Gisant de Cavaignac* (bronze, 1847, Paris, cimetière Montmartre) est affirmée dans la signature : *Rude et Christophe son jeune élève.* Ce fait mérite d'être souligné car l'usage était plutôt de s'approprier le travail d'un élève et Pradier, par exemple, qui associa souvent ses élèves à ses œuvres en cours, ne les fit jamais signer.

Rude était lui aussi un grand admirateur de la sculpture antique dont il venait de découvrir, au cours du voyage qu'il

fit en Italie au début de 1842, qu'il l'avait mal comprise. Il l'admirait pour son équilibre, pour l'observation fidèle de la nature qui s'y révélait. Mais les leçons de David lui paraissaient trop littéraires : ce n'est pas le sentiment lyrique, considérait-il, qu'il faut développer chez les jeunes artistes, mais leur probité vis-à-vis de la nature. Il fondait en effet tout l'art de la sculpture sur la vérité plastique, étudiée en profondeur, exigeant de ses élèves une exactitude mathématique : « Craignez l'artifice pittoresque, l'adresse superficielle, leur répétait-il. Accepter l'a-peu-près ou l'incorrection comme procédé expressif, c'est folie[31] ! » Tandis que pour David, « quand l'artiste a longtemps étudié son art et qu'il s'est surtout exercé sur la nature prise sur le fait dans toutes les circonstances de la vie (...) il ne doit se servir que comme note seulement du modèle qui pose », celui-ci ne donnant jamais en effet « le sentiment du sujet »[32].

Aussi a-t-on pu reprocher à Rude d'avoir limité son enseignement à celui des « moyens géométriques employés par tous les ouvriers sculpteurs chargés de reproduire en pierre ou en marbre un modèle donné et que l'on appelle la mise au point.

Armé du compas et du fil à plomb en face du modèle vivant, il prenait les « trois points de ronde-bosse » entre les clavicules, au milieu de l'os pubien, à la malléole interne, réglait les parties comprises entre ces grandes divisions, marquait les têtes d'os, les éminences musculaires et levait pour ainsi dire le plan topographique du corps humain.

Ses élèves les plus zélés tatouaient d'encre les articulations et les saillies du modèle et ne manquaient jamais, à l'exemple de leur maître, de planter dans leurs maquettes des chevilles de bois sous les points de repère »[33].

A cette méthode, Rude joignait une autre recommandation : étudier d'emblée l'ensemble et non pas des éléments isolés, d'après l'antique ou le modèle vivant[34].

Ainsi formés, les élèves du « grand éveilleur de la vie »[35] disposaient d'une remarquable connaissance de l'anatomie qui serait l'un des atouts de Carpeaux, mais que Paul Vitry admirait aussi chez Becquet dont le *Christ mort* (marbre, Salon S.A.F. 1904) — évidemment inspiré du *Gisant de Cavaignac* — était « étudié jusqu'à la minutie dans l'amaigrissement de sa poitrine, le dessèchement de ses extrémités raidies, l'agrandissement tragique à force de réalisme des traits du visage dont la chair s'est comme rétractée et parcheminée... »[36]. Toutefois Louis de Fourcaud qui a souligné ce que devaient à Rude Carpeaux, bien sûr, mais aussi Rodin, Dalou, Falguière, reconnaissait lui-même les limites de son enseignement, limites dont on ne saurait mieux rendre compte qu'en citant l'appréciation portée par Yriarte sur Franceschi à propos de la figure exposée au Salon de 1863 : « M. Franceschi est un sectaire de la forme ; un mouvement harmonieux le charme, appelle son ciseau ; il n'est pas de ceux qui veulent faire parler les marbres et les rendre dogmatiques ; voyez son Andromède (...) : il avait été séduit par la ligne que formait ce grand corps harmonieux. (...) Non, ce n'est pas là l'allégorie sublime de l'Antiquité, le symbole des efforts superflus et des désirs inapaisés, mais c'est assurément un beau corps de femme dans un beau mouvement[37]. » Yriarte le note en effet, les élèves de Rude qui leur répétait qu'il n'était pas là pour leur apprendre à penser — « Si vous n'avez pas d'idées, je le regrette, mais c'est à chacun d'en avoir »[38] — étaient peu armés dans le domaine du sujet, de l'expression, et cela devait leur être reproché : devant le *Masque* (marbre 1876, Paris, musée d'Orsay), Baudelaire ne remarque-t-il pas comme un fait exceptionnel que « M. Christophe n'est pas de ces artistes faibles en qui l'enseignement positif et minutieux de Rude a détruit l'imagination »[39] ?

Plus que la position de Rude, ouvertement opposé à l'Institut dont il ne fut jamais membre, c'est cela qui devait desservir ses élèves à l'Ecole des Beaux-Arts : Carpeaux en était très conscient et lui pour qui le grand prix était « une question d'avenir et d'existence » était décidé « à employer tous les moyens possibles pour atteindre ce but » : il savait qu'il lui fallait « changer de professeur »[40] et il se mit donc sous la direction de Duret qui promettait de lui faire obtenir le prix en deux ans, mais il garda respect et admiration pour Rude : il reprit les ateliers de la rue d'Enfer après sa mort et son premier envoi de Rome, le *Pêcheur à la coquille* (plâtre, 1858, Paris, musée du Louvre), serait un hommage au *Pêcheur napolitain* (marbre, 1833, Paris, musée du Louvre) de son premier maître. Les leçons de Rude devaient d'ailleurs se transmettre par Carpeaux jusqu'à Dalou dont les *Gisants de V. Noir* et *Blanqui* (bronze, 1885 et 1890, Paris, cimetière du Père-Lachaise) peuvent être considérés comme l'aboutissement de celui de *Cavaignac*.

Atelier Pradier
(1824-1852)

Lors des réunions du lundi soir chez Rude, le nom de Pradier n'était prononcé qu'« avec horreur »[41] : Pradier incarnait en effet tout ce que rejetait Rude : se fiant à son œil et à son talent, jamais il ne s'astreignait à une étude approfondie du modèle. Salmson rapporte qu'il était doué de la mémoire des formes « au point de dispenser son modèle de poser après

l'avoir seulement examiné »[42] !

Il réunit un premier groupe d'élèves dès 1824[43] : Chaponnière, Grévenich, puis Etex et Simart qui, après la mort de Dupaty (1825), se mirent sous sa direction plutôt que sous celle de Cortot dont ils n'appréciaient ni le caractère « froid et glacé » ni le talent « plus raisonnable qu'inspiré »[44]. A la froideur classique qu'incarnait celui-ci s'opposaient en effet le tempérament de Pradier — plus sensible, vivant, fantaisiste —, l'aspect romantique qu'il devait garder jusqu'à la mort, l'animation dans laquelle il travaillait — son atelier étant sans cesse envahi d'amis, de visiteurs —. En réalité, Pradier était des plus opposés à la sculpture d'avant-garde : avec Duret il devait lutter contre l'élection de Rude à l'Institut à laquelle David en revanche était favorable.

Son enseignement se caractérise par une admiration absolue de la sculpture grecque qu'il transmit à ses élèves : le musée du Louvre a fait récemment l'acquisition d'un petit bronze de Lequesne offrant un projet de restauration pour l'un des groupes des frontons du Parthénon. Il se montrait envers eux d'une « générosité paternelle », mettant à leur disposition « ses dessins les plus précieux, ses calques, ses fragments rapportés de Rome. Chez lui dans son atelier, tout était à ses élèves »[45]. Et si ceux-ci participaient à ses travaux, lui-même mettait la main aux leurs : Etex fut accusé d'avoir été aidé frauduleusement par son maître dans le concours de Rome de 1828 ; quant au relief de Lequesne (concours de 1843), il fut retouché par Pradier après le jugement[46].

Il ne refusait jamais personne : Etex rapporte encore qu'il acceptait trop facilement des élèves « par bon cœur lorsqu'il voyait un pauvre jeune homme sans appui à l'Ecole des Beaux-Arts », ce qui aurait été le cas de Simart, « d'autres fois sur la recommandation d'un ami »[47]. Mais il faut faire la part de la jalousie dans ce que dit Etex qui écrit peu après la mort de Pradier, alors qu'il n'a reçu aucun rôle dans l'achèvement des travaux du maître (Lequesne termine les *Victoires* du tombeau de Napoléon ; Guillaume et Simart le *Chemin de Croix* de Sainte-Clotilde) et tandis que se réalise le tombeau de Pradier : lui-même avait conçu un projet pour ce monument, et il accepta très difficilement de voir préférer celui de Lequesne, Prix de Rome en 1844, qui était revenu à Paris à temps — Etex l'en accusait — pour entourer d'intrigues Pradier et sa famille[48].

C'est en revanche Guillaume, très soutenu par Pradier à son retour de Rome, qui reprit l'atelier de son maître rue de l'Abbaye, atelier qui avait été anciennement celui de Lemot. Il y évoquait pour ses élèves ses souvenirs de jeunesse : « Il nous disait avec quel rigorisme Pradier imposait à ses élèves le respect de la forme pure comprise par les Anciens, mais aussi de quelle sollicitude il les entourait, leur facilitant par une collaboration la rude tâche de vivre. (...) Il nous racontait qu'il n'y avait qu'un seul torse antique à son atelier et que, au risque de décourager les débutants, de fatiguer les bons vouloirs, Pradier le faisait modeler sans cesse et dessiner dans toutes les positions possibles[49]. »

Guillaume obtint le prix de Rome en 1845. Ses envois, y compris son *Faucheur* **(Cat 188)** relevant aussi peu du réalisme quotidien que le *Joueur de Ruzzica* de Simart (plâtre, 1837, Troyes, musée des Beaux-Arts), sont caractérisés, comme ceux des autres lauréats de cette période, par le retour à une imitation plus stricte de la sculpture antique. Ces œuvres fortes et froides, peut-être surprenantes pour les élèves de Pradier, le sont moins chez ceux qui avaient appris la sculpture dans l'atelier Ramey-Dumont où « les errements de l'école classique, tels que Louis David les avait légués, existaient encore dans toute leur force »[50].

Atelier Ramey-Dumont
(1837-1847)

En 1837, Ramey appelé à quitter Paris pour travailler à l'arc de triomphe de Marseille, avait demandé à Dumont qui n'avait pas d'atelier à proprement parler, mais dont un élève, Bonnassieux, avait déjà remporté le grand prix, de le remplacer puis de s'adjoindre à lui[51]. Ces deux hommes, liés d'amitié, étaient très différents de caractère, tous les témoignages le confirment : Ramey, inquiet et frileux, était « plus varié, plus abondant dans ses discours » ; Dumont, d'aspect sévère, était « plus sobre de paroles et plus occupé de l'essentiel »[52]. Mais l'apparence contredisait leur nature profonde : certes, Perraud pronostiquant chez Dumont « un caractère bon et accueillant » d'après « le jeune et svelte Génie de la Colonne de Juillet », fut repoussé par lui pour être en fin de compte accepté par Ramey dont le fameux *Thésée* (marbre, 1827, jardin des Tuileries) ne pouvait annoncer, lui semblait-il, qu'« un gaillard aux abords revêches ou tout au moins peu faciles »[53]. Toutefois le tempérament triste et inquiet de Ramey décourageait les élèves, tel Salmson qui eut besoin de toute la bienveillance de Dumont pour ne pas abandonner la sculpture. Salmson reconnaissait pourtant en Ramey un excellent professeur, mais il ne s'intéressait guère qu'à trois de ses élèves, Gruyère, Mathurin Moreau et Perraud qui obtinrent « le rare privilège d'être admis dans son atelier particulier » et qu'il soutint constamment[54].

Au contraire, Dumont était entièrement dévoué à ses élèves. « Ne s'étant marié qu'à quatre-vingts ans, explique Salmson, il revivait en eux comme en sa progéniture[55]. » Et Vattier le confirme en rapportant sa joie lorsqu'il fut nommé professeur à l'Ecole des Beaux-Arts, après la réforme : « en le remettant en communication directe et quotidienne avec la jeunesse (ce) fut sans conteste un des bonheurs les plus vrais qu'il ait ressenti »[56] et il rapporte que sa dernière sortie, alors que depuis deux ans il était paralysé des jambes, fut pour défendre dans le jugement du concours de 1882 « l'ouvrage remarquable d'un de ses élèves, menacé par un excès de sévérité d'être exclu du concours »[57].

Leur association prit fin en 1847, à la suite d'un « incident », mais leur atelier qui contrastait vivement avec celui de Pradier, avait contribué à former un grand nombre de sculpteurs au talent solide et dont la plupart resteraient fidèles à ce néo-classicisme dont ils avaient fait la règle de leur vie. Guillaume admirait cet enseignement : « La même raison et le même dévouement animaient ces deux hommes de bien. (...) Leur constant effort tendait à donner aux études la direction la plus conforme aux principes et aux traditions de toute sculpture digne de ce nom. Le niveau qu'ils voulaient maintenir était celui d'une dignité idéale, mais exempte de convention. Ils admiraient l'Antiquité, ils respectaient la nature. Avant tout ils étaient sincères, et ils enseignaient que la beauté ne doit jamais être cherchée en dehors de la vérité[58]. »

Atelier Duret
(1852-1863)

Après 1850 une évolution se fit sentir à la Villa Médicis : Carpeaux, Chapu, Falguière (prix de 1854, 1855 et 1859) allaient rompre avec la tradition et chercher modèles et sujets ailleurs que dans l'Antiquité. Dans le cas de Carpeaux, il ne faut pas oublier, bien entendu, ce qu'il doit à Rude ; mais il était passé ensuite chez Duret. Or celui-ci, à son retour de Rome, avait exécuté un *Pêcheur napolitain dansant la tarentelle* (bronze, 1833, Paris, musée du Louvre), qui est l'une des premières manifestations du romantisme pittoresque en sculpture et fut exposé comme le *Pêcheur* de Rude au Salon de 1833. Le *Pêcheur* fut suivi d'un *Vendangeur improvisant* (bronze, 1839, Paris, musée du Louvre), très apprécié lui aussi du public, mais que Duret devait considérer avec un certain mépris à la fin de sa vie, ainsi qu'il ressort d'une lettre à Ingres, malheureusement non datée : « Si j'ai quelquefois traité des sujets de second ordre, tels qu'un Danseur, un Vendangeur, c'est qu'avant de m'élever à la haute poésie et de tenter des sujets de grand style grec, je devais d'abord étudier la nature et ne pas être arrêté par les difficultés d'exécution matérielle[59]. »

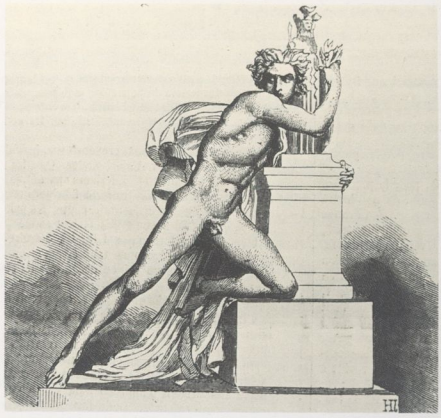


Fig 48

Ces *études* avaient porté leur fruit, dotant Duret d'un œil d'une grande justesse, et eurent pour résultat d'en faire un maître très apprécié lorsqu'il remplaça Ramey à l'Ecole des Beaux-Arts en 1852 : « L'amphithéâtre était plein quand on savait que Duret posait le modèle. Il arrivait raide, pénétrant impitoyable, passait rapidement sa revue, comme un chirurgien militaire qui parcourt les rangs des blessés. Il critiquait avec brusquerie, mais avec précision, d'abord le mouvement puis les proportions, enfin les galbes. Il faisait sentir la valeur des masses musculaires, au point de vue de l'effort aussi bien que de la beauté ; il avait la perception la plus juste des faux aplombs et des équilibres ; pour lui la pondération, voilée par des formes vives et par une savante construction était le comble de l'art. Prompt à toucher le mal, il n'était pas moins prompt à montrer le remède[60]... »

Et à ses élèves particuliers qui ne s'organisèrent sans doute en un véritable atelier que vers 1852[61] — date à la fois

Fig 48
Raymond BARTHELEMY, 1833-1902
Oreste réfugié à l'autel de Minerve
Plâtre, 1860
Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts
D'après *L'Illustration*, 1860, II, p. 160

de la mort de Pradier dont certains élèves, tels Chapu, se mirent sous la direction de Duret, et de la nomination de celui-ci à l'Ecole des Beaux-Arts — il recommandait surtout d'étudier l'anatomie. Si l'on en croit Beulé, il leur était très dévoué, suivant quotidiennement leurs travaux qu'il corrigeait « avec une justice rigoureuse »[62]. Cette méthode porta rapidement ses fruits et, si en 1851 Carpeaux attribua son échec au concours de Rome à une machination dans laquelle le rôle de Duret lui semblait peu clair, il devait remporter le prix en 1854, tandis qu'en 1855 celui-ci serait attribué conjointement à Chapu et Doublemard, tous deux élèves de Duret.

Une fois ceux-ci à Rome, il continuait à les suivre, comme en porte témoignage une lettre adressée à Chapu après que son premier envoi, le *Christ aux anges* (plâtre, 1857, Le Mée, musée Chapu), fut arrivé à Paris : il déplut à l'Institut, et plus encore à Duret qui lui reprochait un « sentiment commun et vulgaire » ; « votre bas-relief est mal entendu de plans, le nu affreusement dessiné, le goût n'appartient à aucune époque de l'art, et je suis très peiné de voir une pareille chose. (...) Tachez donc, mon cher enfant, de regarder un peu l'antique[63]... » Respectant ces recommandations, Chapu devait exécuter ensuite un *Semeur* (plâtre, 1859), de la veine du *Faucheur* de Guillaume, puis un *Mercure inventant le caducée* (marbre, 1863, Paris, musée d'Orsay), œuvre correcte et froide qui lui vaudrait une médaille au Salon de 1863, mais serait jugée « dépourvue d'originalité et d'intérêt »[64]. Mais il revint après son retour en France à des figures féminines aux drapés fluides, inspirées de la Renaissance.

Ceci mène à poser la question de l'influence de Duret qui embrasse Carpeaux « avec transport » après l'exposition en France du *Petit Pêcheur*[65] dans lequel il voyait sans doute — comme l'Institut mais avec plus d'indulgence car il lui rappelait certainement ses propres débuts — une *figure d'étude*. Dans son panégyrique de Duret, Beulé notait que « comme il était opposé à tout esprit de système en matière d'exécution, les talents se développaient librement ; aussi ses élèves diffèrent-ils entre eux d'une manière notable parce qu'ils ont gardé leur accent individuel »[66].

N'était-ce pas plutôt manque d'autorité sur les tempéraments trop forts de Chapu, de Carpeaux ou encore de Delaplanche qui obtint le grand prix l'année suivant la mort de son maître et devait se montrer dans ses envois de Rome inspiré par la veine pittoresque puis, suivant en cela l'exemple de Carpeaux, par Michel-Ange ? Ses autres élèves Cugnot, Barthélémy qui dans la figure d'*Oreste réfugié à l'autel de Minerve* qui lui valut le prix en 1860 (Fig 48) imita très visiblement la tête d'*Oreste* (Cat 2), resteront plus conformes à l'inspiration antique, à l'idéal de Duret, tel qu'il le définit dans la lettre à Ingres et qu'il transparaît dans les reproches adressés à Chapu.

Atelier Jouffroy

Durant la dernière décennie avant la réforme de 1863, les élèves de Duret partagèrent le prix de Rome avec ceux de Jouffroy : c'est de cet atelier que sortirent Tournois, Bourgeois, Sanson, Hiolle, fidèles au néo-classicisme, mais aussi Falguière, Barrias, Mercié qui, s'ils surent montrer dans leurs morceaux de concours les qualités que l'Institut attendaient des lauréats, devaient par la suite se révéler plus sensibles au monde contemporain.

La réforme de 1863, créant des ateliers à l'Ecole des Beaux-Arts, mit fin à ces ateliers indépendants. Toutefois les nouveaux ateliers prolongeaient ceux que nous avons étudiés à tel point qu'ils furent confiés à Dumont, Jouffroy et Guillaume, tous trois membres de l'Institut comme le seraient aussi leurs successeurs. L'Ecole des Beaux-Arts allait ainsi devenir un bastion de la tradition, sans place possible désormais pour un enseignement comme celui de Rude, sans cette ouverture sur le monde extérieur qu'apportaient les ateliers privés ; il faut lire la description que donne A. Michel de l'atelier de Jouffroy : « Le maître venait peu à l'atelier et quand il y venait ne disait pas grand-chose. Rien n'était plus propre à révéler (...) ce qui différencie très fâcheusement notre moderne *professorat* de l'ancien *apprentissage* que ces leçons d'un artiste vieilli, somnolent, passant d'une allure alourdie derrière les selles, jetant un regard désabusé sur les maquettes en cours d'exécution en laissant tomber çà et là quelques mots d'approbation ou de blâme comme : "Ah ! mon garçon, cette fois votre petite figure n'est pas si bien que l'autre !" Il restait du moins l'émulation de l'atelier, l'enseignement mutuel des camarades et le modèle vivant[67]... »

Antoinette Le Normand-Romain

II, 3
Concours de la tête d'expression

Cat 1 à 8
Fig 49 à 54

Fondé par le comte de Caylus, par acte du 14 août 1760, le *concours de la tête d'expression*, l'un des deux concours annuels de l'Ecole des Beaux-Arts, avait pour but d'encourager les jeunes gens dans « l'art de rendre l'expression des passions ». Il s'agissait à l'origine de « dessiner ou peindre, modeler de ronde-bosse ou de bas-relief, une tête d'après nature de grandeur naturelle », mais au XIXe siècle dessin et bas-relief avaient disparu, et le concours qui avait lieu au début de l'année et était jugé, comme le concours de Rome, par l'ensemble de l'Académie des Beaux-Arts, se déroulait en six séances de trois heures pendant lesquelles les concurrents, peintres et sculpteurs, travaillaient d'après le modèle vivant, féminin de préférence, jeune et vertueux si possible ainsi que le recommandait l'acte de fondation[1].

Un professeur tiré au sort choisissait et instruisait celui-ci : si certaines expressions qui reviennent souvent (*Attention* 1808, 1849, 1852, 1887 ; *Douleur* 1811, 1820, 1844 ; *Effroi* 1845, 1854, 1864) paraissent en effet relativement simples, il devait en être tout autrement lorsqu'il fallait représenter « sur les mêmes traits deux sentiments compliqués », talent dans lequel un critique anonyme du Salon de 1785 voit le signe de la plus grande habileté chez l'artiste[2]. Cet état d'esprit se prolongea au XIXe siècle : le sujet du concours de 1830 était la *Foi mêlée d'espérance*, celui de 1861 le *Contentement d'une mère après la guérison de son enfant*, celui de 1865 la *Pudeur mêlée de crainte*... Et sans doute craignait-on que même avec l'aide d'un modèle ces expressions parussent difficiles à rendre car les énoncés s'accompagnent de descriptions très précises : ainsi rappelait-on pour la *Contemplation céleste*, en 1841, que « dans cette expression pleine d'innocence et de naïveté, l'on doit peindre l'amour de Dieu. Il faut que la tête soit levée, le col tendu et les yeux fixés avec douceur vers le ciel, la bouche et les narines légèrement entrouvertes, enfin un grand calme dans tous les traits. Le modelé ainsi que le coloris doivent être suaves et purs[3]. »

A l'origine le prix, une somme de 200 francs, était attribué au meilleur, peintre *ou* sculpteur ; mais à partir de 1825 environ, l'usage s'établit de le partager entre le meilleur peintre *et* le meilleur sculpteur. Au cas où il n'y aurait pas lieu de décerner le prix, en raison de la faiblesse des concurrents, celui-ci pouvait être reporté à l'année suivante : c'est ainsi qu'en 1830 (sujet : *La Foi mêlée d'espérance*) le prix n'étant pas attribué, on fit choix des têtes de Signol (Fig 49) et d'Husson **(Cat 1)** pour être représentées au concours de 1831. En 1831 encore aucune tête ne parut mériter le prix : le prix de 1830 que l'on ne pouvait plus reporter fut donc partagé entre Husson et Signol, celui de 1831 renvoyé à l'année suivante et les têtes de Jourdy, Roger et Ramus réservées pour le concours de 1832[4].

A partir de 1814 on peit l'habitude de conserver les têtes primées à l'Ecole des Beaux-Arts[5]. Auparavant elles restaient en effet la propriété de l'artiste : c'est ainsi que, en témoignage de reconnaissance pour la bourse qui lui avait été accordée, David d'Angers offrit à sa ville natale la *Douleur* (Angers, galerie David) qui lui avait valu le prix en 1811. Les têtes étaient présentées dans la salle Caylus, autour d'un médaillon en marbre de Vassé représentant le fondateur du concours[6].

A la fin du siècle toutefois, on en vint à considérer cette collection comme dénuée d'intérêt : « De tristes réflexions, écrivait Rocheblave, auteur d'une biographie de Caylus, s'imposent au visiteur qui passe en revue (...) ces *Surprise mêlée de joie*, ces *Reconnaissance*, ces *Foi mêlée d'espérance*, ces *Regrets dans l'esclavage* » : en voulant « supprimer la manière », Caylus n'y aurait-il pas substitué « la grimace »[7] ? Louis David était conscient de ce danger : en donnant à Délécluze

Les notes du chapitre II,3 se trouvent page 409.

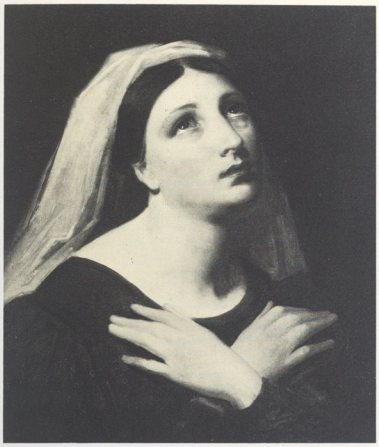
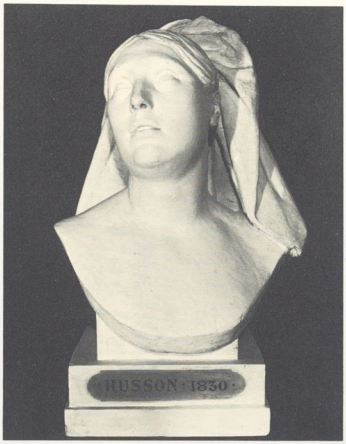


Fig 49



Cat 1

en 1807 un dessin de jeunesse, représentant deux têtes, l'une d'après l'antique, l'autre retravaillée et « assaisonnée à la sauce moderne », il l'accompagna du commentaire souvent cité: « Je fronçais tant soit peu le sourcil, je relevais les pommettes, j'ouvrais légèrement la bouche, enfin je lui donnais ce que les modernes appellent de l'expression, et ce qu'aujourd'hui j'appelle de la grimace. (...) Et cependant on est bien embarrassé avec les juges de notre temps, ajoutait le maître, car si nous faisions précisément d'après les principes des anciens, on trouverait nos ouvrages froids[8]. »

L'intérêt pour l'expression des passions remontait aux travaux de Charles Le Brun, eux-mêmes inspirés par les théories de Descartes qui, dans ses *Passions de l'Ame* (Paris 1649), place le siège de l'âme non plus dans le cœur mais dans la glande pinéale située au centre du cerveau: le visage devient donc « la partie du corps où l'Ame fait voir plus particulièrement ce qu'elle ressent », tandis que les yeux, et surtout les sourcils, — « le sourcil est la partie de tout le visage où les passions se font mieux connaître » — prennent une importance significative, selon qu'ils montent et se rapprochent de l'âme ou descendent vers le nez et les parties animales[9]. Les travaux de Le Brun dont le but était d'étudier les transformations éphémères du visage sous l'effet des passions, par opposition au caractère qui marque les traits d'une empreinte durable, furent diffusés de façon posthume grâce à de nombreuses éditions illustrées, après avoir été exposés dans une conférence prononcée en 1668 devant l'Académie de Peinture et Sculpture. Celle-ci formait le second volet des recherches de Le Brun sur le visage humain: une première conférence avait eu, en effet, pour objet la physiognonomie, science à laquelle s'attachaient philosophes et artistes depuis l'Antiquité. Elle était accompagnée des fameux dessins dans lesquels l'artiste essayait de retrouver sous le masque humain les traits de la bête et les instincts profonds qu'ils trahissent.

Ces travaux suscitèrent un regain d'intérêt à la fin du XVIIIe siècle: les instigateurs du retour à l'antique — et Caylus parmi eux — qui luttaient contre l'artificialité des bergeries de Boucher, se laissèrent entraîner par le goût très vif qu'inspiraient théâtre, pantomime, tableaux vivants[10]. C'est alors qu'apparut le débat sur la beauté qui allait rebondir tout au long du XIXe siècle: est-elle liée à une physionomie sereine? Consiste-t-elle au contraire dans la vivacité de l'expression?

Mais les recherches sur l'expression sont aussi à mettre en rapport avec les travaux de Lavater, plutôt orientés toutefois vers la physiognomonie: parus en allemand vers 1775, tra-

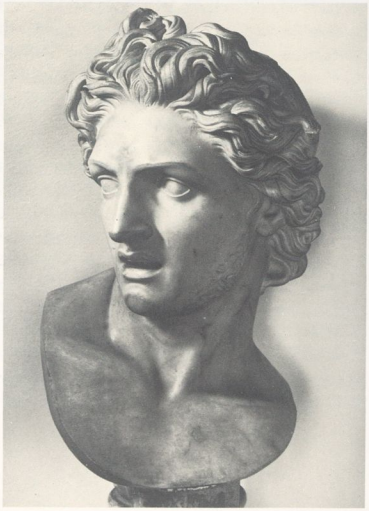
Fig 49 □
Emile SIGNOL, 1804-1892
Foi mêlée d'espérance
Huile sur toile, 1830
Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts

Cat 1
Jean-Honoré-Aristide HUSSON, 1803-1864
Foi mêlée d'espérance
Tête d'expression plâtre, 1830
H. 0,66; L. 0,42; P. 0,30
Historique: Concours de 1830 (jugement du 20 mars), et de 1831 (jugement du 19 mars).
Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts
(inv. n° 4478).

duits en français de 1781 à 1803, réimprimés de nombreuses fois, ils arrivèrent à point pour donner une base scientifique aux idées nouvelles et eurent une influence durable sur les artistes et les écrivains, les romanciers réalistes en particulier, G. Sand, Balzac, Zola qui firent grand cas de ces théories.

Pendant une grande partie du XIXe siècle se prolongea en effet la double relation — née avec elles — des têtes d'expression au théâtre et à la science: en décembre 1852, David d'Angers — qui reprochait à Simart de n'avoir pas « su graver l'émotion d'une âme qui vient de traverser les plus terribles épreuves » sur la face de son *Oreste* **(Cat 187)** qu'il trouvait cependant une œuvre « parfaite » pour le reste[11] — projetait d'entreprendre avec son fils une étude de l'anatomie en rapport avec l'expression « qui pourrait être utile aux artistes: « Il nous faudra dessiner des têtes exprimant des passions diverses et indiquer quels sont les muscles qui concourent à ces expressions différentes. Tu vois que j'aurai besoin de têtes bien disséquées. Il nous faudra pénétrer la névrologie, étudier les muscles du col qui jouent aussi leur rôle, ainsi que la veine jugulaire, surtout dans les passions violentes[12]. »

David qui avait beaucoup disséqué durant ses années de formation, reste fidèle aux pratiques de sa jeunesse; mais avec le docteur Duchenne de Boulogne, l'apport scientifique allait prendre un autre aspect: dès 1835, l'idée était venue à celui-ci d'utiliser l'action du courant électrique pour obtenir sur des sujets hébétés ou paralysés des contractions du visage



Cat 2

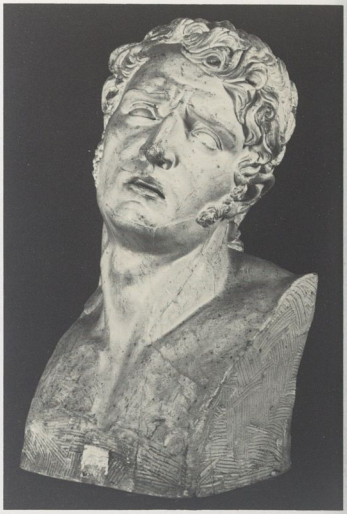


Fig 50

exprimant des passions. Le résultat de ses recherches parut en 1862 sous le titre *Mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, « applicable à la pratique des arts plastiques » précise le titre de l'album de photographies qui accompagne le livre; et l'intention pédagogique du docteur Duchenne est confirmée par le legs qu'il fit de la collection de photographies originales à l'Ecole des Beaux-Arts ainsi que par la prétention qu'il avait de « corriger les antiques », notamment le *Laocoon* dont il considérait que « le modelé des parties latérales du front est impossible »[13].

Quant aux rapports avec le théâtre, sans même attendre le succès du mime Deburau, et la fameuse série des têtes d'expression de Pierrot, photographies présentées à l'Exposition universelle de 1855, exécutées d'après Deburau fils par Nadar et Tournachon, ils sont non moins évidents dans le contexte romantique surtout, si favorable à l'analyse du cœur humain et à la peinture des sentiments: tandis que François Delsarte (1811-1871), chanteur, professeur de chant et de déclamation donne des cours d'esthétique appliquée dans lesquels il traite de l'expressivité de l'attitude, du geste et de la physionomie[14], un Duret, par exemple, se passionne, rapporte Charles Blanc, pour la mimique. Il avait d'ailleurs envisagé une carrière d'acteur et se prit souvent comme modèle[15]: quoique inspiré par un antique fameux, le *Torse de Tivoli* du musée du Vatican, son premier envoi de

Cat 3

Fig 51

Fig 52

Cat 2
Francisque-Joseph DURET, 1804-1865
Oreste
Tête d'expression marbre, 1825
H. 0.48 (avec piédouche: 0,63)
Historique: Exécuté à Rome en 1824-25. Envoi de l'Etat en 1833.
Avignon, musée Calvet (inv. S 57).

Fig 50
Pierre-Jean DAVID d'ANGERS, 1878-1856
La douleur
Plâtre, 1811
Angers, galerie David

Cat 3
Philippe-Joseph-Henri LEMAIRE, 1789-1880
Douleur de l'âme
Tête d'expression plâtre, 1820
H. 0.67; L. 0,34; P. 0.26
Inscription: signé
Historique: Concours de 1820 (jugement du 19 février).
Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts
(inv. n° 4472).

Fig 51
Jean-Antoine IDRAC, 1849-1884
Mater dolorosa
Plâtre, 1868
Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts

Fig 52
Jean-Baptiste CARPEAUX, 1827-1875
Mater dolorosa
Terre-cuite, 1869-70
Valenciennes, musée des Beaux-Arts

Rome, la tête d'*Oreste* **(Cat 2)**, offre surtout l'intérêt d'être à la fois un autoportrait et une étude d'expression: loin d'être présentée au repos, la physionomie est marquée par la folie et l'épouvante qui caractérisent Oreste poursuivi par les Euménides — mais qui seraient absentes de l'*Oreste* de Simart dont « la pose et le visage n'expriment guère que l'accablement de la fatigue »[16].

Quoique très incomplète, beaucoup de têtes ayant été mutilées ou détruites, la série des *têtes d'expression* de l'Ecole des Beaux-Arts (qui va de 1813 à 1905) reste très intéressante à étudier. Comme l'a montré Roland Barthes, le rendu de l'expression repose sur une culture acquise qui permet de la comprendre[17]: en regroupant par thèmes les têtes parvenues jusqu'à nous, on constate ainsi l'influence du recueil de Le Brun. Prenons le cas de la *Douleur:* Le Brun paraît étranger à la tête de David (Fig 50), posée par un modèle masculin qui renverse la tête en arrière et contracte les yeux et le front; en revanche, la *Douleur de l'Ame*, de Lemaire **(Cat 3)** et la *Mater Dolorosa* d'Idrac (Fig 51), comme celle que Carpeaux exécuta en 1869 alors qu'il approchait du terme de sa carrière (Fig 52), ne présentent-elles pas les caractéristiques de l'*Abatement du cœur* de Le Brun: la tête couverte d'un voile (signe de deuil) « nonchalamment penchée sur l'épaule »[18], les sourcils plus élevés vers le centre du front que vers les tempes, les narines tirant vers le bas, la bouche entrouverte aux coins abaissés?

Cat 4

Cat 5

En revanche Lepère prend plus de liberté pour son *Dédain* **(Cat 4)**. Certes, comme celui de Ramus (1832), il offre ainsi que le recommandait Le Brun « le sourcil froncé et abaissé du côté du nez et de l'autre côté fort élevé (...), les narines retirées en haut, la bouche fermée et les coins un peu abaissés » ; mais, tandis que celui de Ramus a bien « l'œil fort ouvert et la prunelle au milieu »[19] de Le Brun, l'autre abaisse les paupières et détourne la tête de façon à offrir un profil parfait. La différence vient aussi des genres du modèle : à la

Fig 53

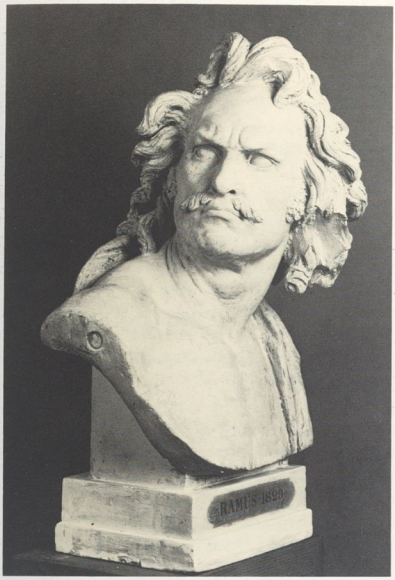
Cat 4
Alfred-Edouard-Adolphe LEPÈRE, 1827-1904
Dédain
Tête d'expression plâtre, 1850
H. 0,67 ; L. 0,54 ; P. 0,30
Historique : Concours de 1850 (jugement du 23 mars).
Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts
(inv. n° 4492).

Fig 53
Charles LE BRUN, 1619-1690
L'abatement du cœur
Gravure
D'après *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, 1702, fig. 22

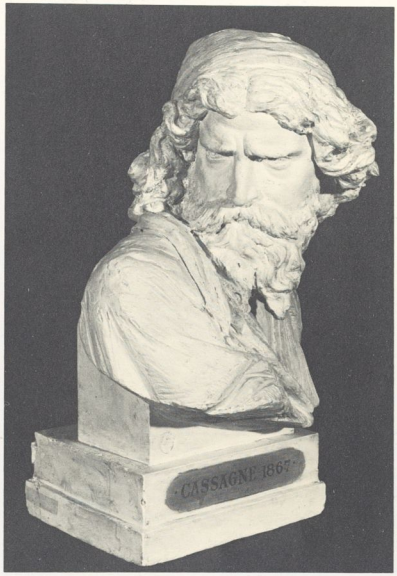
Cat 5
François RUDE, 1784-1855
Attention mêlée de crainte
Tête d'expression plâtre, 1812
H. 0,69 ; L. 0,43 ; P. 0,26
Historique : Concours de 1812 (jugement du 12 février).
Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts
(inv. n° 4468).

Cat 6
Joseph-Marius RAMUS, 1805-1888
Colère mêlée de mépris
Tête d'expression plâtre, 1829
H. 0,78 ; L. 0,54 ; P. 0,39
Historique : Concours de 1829 (jugement du 28 mars).
Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts
(inv. n° 4477).

Cat 7
Jean-Henri CASSAGNE, 1842-après 1866
Vengeance
Tête d'expression plâtre, 1867
H. 0,65 ; L. 0,51 ; P. 0,40
Historique : Concours de 1867 (jugement du 11 février).
Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts
(inv. n° 4504).



Cat 6



Cat 7

paysanne aux tresses épaisses de 1832, s'oppose la jeune femme en grand décolleté et à la coiffure sophistiquée de 1850.

C'est qu'en effet à l'influence de Le Brun se superpose celle des courants contemporains auxquels semblent très sensibles les jeunes artistes: aux premières têtes idéalisées, néo-classiques, (Lemaire, **Cat 3**) ou même néo-grecques (Rude, **Cat 5**), succèdent des œuvres marquées par le romantisme dont la violente *Colère* de Ramus **(Cat 6)** et la sombre *Vengeance* de Cassagne **(Cat 7)** sont les meilleurs exemples tandis qu'Husson en offre l'aspect édulcoré et sentimental et annonce déjà dans la *Foi mêlée d'Espérance* le lyrisme de la belle *Contemplation céleste* de Cavelier (1841) — malheureusement privée de nez en 1968!

A partir des années 1840, le portrait et les accessoires prennent davantage d'importance au détriment peut-être de l'expression, et ceci mène à poser la question de l'influence du modèle sur le sujet: dans quelle mesure les choix de l'*Admiration* en 1872 et de la *Contemplation* en 1875 furent-ils commandés par le recours à un même modèle? Les têtes de Dumilâtre et Prieur, qui se partagèrent le prix en 1872, celle de Lanson (1875) se ressemblent jusque dans la disposition du voile qui couvre leur chevelure!

Quant à la *Prière* de 1870 (C.A. Charles) et à la *Modestie* de 1873 (Lormier), elles diffèrent par le mouvement de la tête, la direction du regard, mais elles furent visiblement posées par le même modèle, une jeune Italienne à la coiffure caractéristique. Sans doute le professeur chargé du concours se contentait-il de préciser par quelques indications ou accessoires une expression presque naturelle au modèle. C'est ainsi qu'agit Bonnassieux à la Villa Médicis: quoique le règlement de 1821 demandât seulement aux pensionnaires de l'Académie de France d'exécuter des têtes d'après nature, l'usage s'établit bientôt de leur faire exprimer un sujet. Mais si les jeunes artistes modelaient volontiers le portrait d'un camarade, d'une jeune Romaine vers laquelle les poussait un sentiment plus tendre (cf. Dumont, *Rosine*, **Cat 12**), ou de l'un de ces modèles que Dumont recommandait à Bonnassieux de collectionner car c'étaient « des matériaux bien utiles » dont il ne retrouverait pas l'équivalent à Paris[10], ils se contentaient le plus souvent d'y ajouter un accessoire pour indiquer le sujet: ayant obtenu d'une tante sévère l'autorisation de faire le portrait d'une jeune fille rencontrée à la promenade, dont la physionomie l'avait frappé par sa douceur et son humilité, Bonnassieux lui mit « un voile sur la tête pour y joindre une étude de draperie. Ce sera, ajoute-t-

Cat 8

il, un buste de la Vierge ou tout au moins de la Modestie »[21], titre qui fut effectivement retenu (plâtre, 1837, Paris, coll. part.).

Si peu de têtes (et si mutilées !) appartiennent à la fin du siècle que l'on peut seulement en dire que la tendance au portrait semble s'accentuer : elle apparaît nettement dans la *Résignation* de Roussel **(Cat 8)** pour laquelle on constate par ailleurs la disparition du piédouche, trait caractéristique des têtes les plus récentes.

En effet, quoiqu'en dise Rocheblave, l'intérêt que suscitait ce type de travaux n'était pas mort, mais allait changer de nature : en liaison avec le réalisme, et comme le recommandait le critique Duranty dans un article intitulé « Sur la Physionomie » paru en 1867 dans *La Revue libérale*, les études d'expression allaient désormais reposer sur une observation aussi précise et minutieuse que possible du modèle, pour laquelle la photographie serait d'une aide efficace, ainsi que l'avait pensé Duchenne de Boulogne en commercialisant ses têtes d'expression.

Au tournant du siècle, sous l'influence du symbolisme, orienté vers la représentation de l'univers intérieur, l'intérêt pour les têtes d'expression qui quittèrent alors le domaine des exercices scolaires, s'élargit encore : Mme de Saint-Marceaux obtint de son mari qu'il tente de sauver des masques au moment du moulage de ses œuvres : grâce à elle se constitua ainsi une véritable série dont certains éléments se veulent des études de caractère ethnique (masques de l'*Europe*, de l'*Afrique*, de l'*Asie*, de l'*Océanie* et de l'*Amérique* pour le *Monument de l'Union postale* à Berne), tandis que les autres, d'origine très diverse (*Douleur*, Fig 54, *Résignation*, *Jeunesse* provenant du *Monument d'Alexandre Dumas fils* ; *Sourire*, *Langueur*, de provenance inconnue), mettent en valeur les recherches d'expression. Modelés avec spontanéité et une sensibilité très personnelle, ils contrastent fortement avec les travaux exécutés à l'Ecole des Beaux-Arts.

De son côté, Rodin multiplia entre 1907 et 1911 les études du visage d'Hanako : douée d'une remarquable faculté d'expression, « capable d'exprimer la sauvagerie comme la sérénité, l'angoisse comme le mystère », l'actrice était capable, grâce à une exceptionnelle maîtrise d'elle-même, de conserver une même expression pendant une vingtaine de minutes[22]. Rodin s'acharnait à retrouver la fameuse *Grimace de la Mort* qui l'avait particulièrement frappé lors d'une représentation à Marseille mais fixait aussi l'aspect détendu et serein que prenait la Japonaise pendant les temps de repos. Ainsi fit-il alterner des études qu'Hanako désigne elle-même comme *Têtes de la mort, de la rêverie, de la jalousie, de la sérénité...* dans lesquelles il ne s'attache pas tant à reproduire les caractères ethniques que les effets des « mouvements de l'âme ».

Antoinette Le Normand-Romain

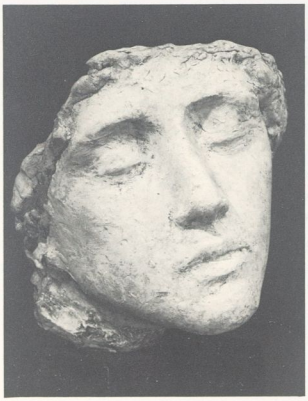


Fig 54

Cat 8
Léo ROUSSEL, 1868-1943
Résignation
Tête d'expression plâtre, 1894
H. 0,65 ; L. 0,57 ; P. 0,35
Historique : Concours de 1894 (jugement du 15 janvier).
Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts
(inv. n° 8675).

Fig 54
René de SAINT-MARCEAUX, 1845-1916
La douleur
Plâtre, vers 1903
Paris, musée d'Orsay

II, 4
Le concours de Rome

Cat 9 et 10

Fig 55 et 56

Très disputé, car pour qui échouerait, « les plafonds du Louvre et la galerie du Luxembourg seraient toujours des fruits défendus »[1], le concours de Rome représentait une dure épreuve pour les jeunes artistes.

Précédé de deux concours d'essai — exécution d'une esquisse en une journée, puis exécution d'une figure nue d'après le modèle vivant en quatre séances de sept heures — qui permettaient de ne conserver que huit concurrents (dix après la réforme de 1863), il s'ouvrait en mai et durait soixante-douze jours. Pendant cette période les jeunes gens étaient enfermés en *loges*, loges dont l'accès était interdit à quiconque. L'épreuve définitive se jugeait sur un bas-relief de 1,14 m × 1,46 m ou une figure d'un mètre de proportion, cette seconde possibilité étant apparue en 1806 seulement[2]. Le choix était fait le matin même de l'ouverture du concours par les membres présents de la section de sculpture de l'Académie des Beaux-Arts, qui procédaient ensuite au tirage au sort du sujet. Toujours pris dans la mythologie ou l'histoire ancienne sacrée ou profane, celui-ci était alors rédigé avec une précision extrême, qui suppléait au manque de culture des candidats, mais ne leur laissait en revanche aucune liberté. Le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts en faisait enfin lecture à haute voix, moment que les logistes attendaient avec anxiété, et il déclarait ouvert le concours.

La première journée était consacrée à l'exécution d'une esquisse à laquelle le morceau définitif devait être identique en tous points, sous peine d'exclusion du concours. Par la suite les concurrents pouvaient s'aider de moulages sur nature, de dimensions différentes des figures qu'ils exécutaient, et faire venir un modèle masculin. Mais il leur était interdit d'apporter calques et gravures.

Les notes du chapitre II,4 se trouvent page 409.

Les dépenses qu'entraînait l'exécution des morceaux de concours étaient à la charge des artistes; s'ajoutant à la tension nerveuse, ces soucis matériels rendaient l'épreuve encore plus dure: « Les études des concours occasionnaient des frais assez élevés parmi lesquels le modèle, nécessaire pendant toute cette période, mettait le comble aux embarras pécuniaires. On avait beau manger maigrement, se coucher sans chandelle dans une soupente, il ne pouvait se faire qu'avec cent cinquante francs d'allocations donnés par l'Etat, on payât cinq cents francs le modèle[3]! » Aussi Doublemard devait-il léguer à l'Institut, en souvenir de ses débuts difficiles, une somme dont la rente était destinée à compléter l'indemnité officielle pour les sculpteurs logistes. Quant à Charles Dubosc, modèle pendant plus de soixante ans, il économisa sou à sou une petite fortune grâce à laquelle chaque peintre ou sculpteur logiste devait recevoir trois cent quatre-vingt-quinze francs!

Le concours fermé, les morceaux étaient descendus dans la salle d'exposition, non sans mal, car les accidents n'étaient pas rares: en 1855, la corde qui maintenait le relief de Chapu se rompit, et celui-ci « tomba sur le nez » et se brisa — ce qui n'empêcha pas son auteur d'obtenir le grand prix.

L'exposition était publique, et le jugement proclamé solennellement en octobre, pendant la séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts, au cours de laquelle était jouée la cantate du musicien lauréat: « Tous les ans, le même jour, à la même heure, debout sur la même marche du même escalier de l'Institut, le même académicien répète la même phrase au lauréat qui vient d'être couronné. Le jour est le premier samedi d'octobre; l'heure la quatrième de l'après-midi; la marche d'escalier la troisième; l'académicien, tout le monde le connaît; la phrase la voici: "Allons, jeune homme, macte animo; vous allez faire un beau voyage... la terre classique des beaux-arts... (...) un ciel

inspirateur... vous nous reviendrez avec quelque magnifique partition...; vous êtes en beau chemin."
Pour cette glorieuse journée, les académiciens endossent leur bel habit brodé de vert; ils rayonnent, ils éblouissent. Ils vont couronner en groupe un peintre, un sculpteur, un graveur, un architecte et un musicien. Grande est la joie au gynécée des Muses!»[4]

La réforme de 1863 amena quelques modifications à cet état de choses dont la principale était de soustraire le concours à l'Académie des Beaux-Arts, pour le confier à un jury de neuf spécialistes tirés au sort[5]. Par ailleurs le jugement devait être rendu avant l'exposition publique et non plus après, décision qui déplut à la critique; mécontente de voir ainsi forcer son appréciation, elle l'exprima avec force au moment du concours de 1865.

Celui-ci qui est partiellement reconstitué dans le cadre de l'exposition — quatre bas-reliefs sur dix sont présentés — offre plus d'un titre d'intérêt: c'est d'abord le concours pour lequel le plus grand nombre d'œuvres sont connues: en effet, l'Ecole des Beaux-Arts prit l'habitude à partir de 1816 de conserver systématiquement les morceaux primés et tenta même, par la suite, de récupérer ceux qui lui manquaient (*Dédale et Icare*, de Ruxthiel renvoyé par les Arts et Métiers en 1859) ou d'en faire des moulages (Milhomme, David et Pradier en 1901)[6]; mais les autres demeuraient la propriété de l'artiste, et si certains comme le relief de Deletrez aboutirent dans la ville natale de leur auteur, beaucoup se sont perdus: pour le concours de 1865 il manque encore les morceaux de Dalou, Germain, Lafrance, Deloye, Aubé, Charles et Croisy.

Cependant l'Etat était soucieux d'encourager les jeunes artistes, et de même qu'il fut annoncé en 1865 que les œuvres présentées au concours de Rome et les envois de Rome figureraient à l'Exposition universelle de 1867[7], il fit l'acquisition des reliefs de Caillé et de Croisy qui avaient obtenu des accessits. Celui-ci eut de surcroît la chance de s'en voir commander l'exécution en marbre, grâce au préfet des Ardennes qui fit valoir auprès du comte de Nieuwerkerque que, pour des raisons financières, le département ne pourrait continuer à servir au jeune sculpteur la bourse qu'il recevait, grâce aussi à Robert-Fleury, directeur de l'Ecole des Beaux-Arts qui rappela qu'une salle spéciale avait été aménagée à l'Ecole pour la pratique du marbre, mais qu'elle n'avait encore jamais servi[8]!

Toutefois l'intérêt essentiel de ce concours réside dans le choix du sujet: «Si ça pouvait n'être ni Romain ni Grec, souhaitait Ottin dès 1833, car je me méfiais des rengaines éternelles[9]!» Mais il faudra attendre 1865, année même où Napoléon III paya sur sa cassette personnelle le *Vercingétorix* de Millet[10], pour que les sculpteurs marquant pour une fois un point d'avance sur les peintres, aient à mettre en scène des Gaulois: le sujet du premier essai, le 14 avril, était Vercingétorix: «revêtu de sa plus belle armure il parut tout à coup devant César assis sur son tribunal au milieu de son camp, sauta de cheval et jeta ses armes aux pieds du proconsul sans prononcer une parole». Quinze jours plus tard, le 1er mai, l'épreuve définitive était tirée d'un ouvrage de Laureau paru en 1789, l'*Histoire de France avant Clovis*:
«Nannus, roi des Salyes, dont la puissance s'étendait depuis l'embouchure du Rhône jusqu'à Fréjus, reçoit Simos et Protis chefs de l'ambassade des Phocéens qui lui présentent une branche d'olivier, symbole de la paix, lui demandent son amitié et la liberté d'élever une ville dans le lieu de ses Etats où ils ont débarqué.
Nannus qui ce jour-là mariait sa fille les reçoit gracieusement et les fait asseoir au festin parmi les convives.
Le mariage était dans ce pays un acte libre, la fille choisissait ordinairement son époux, et celui des jeunes gens de la compagnie à qui elle présentait à laver était l'objet de son choix.
Nannus au milieu du festin fait entrer sa fille et lui ordonne de présenter l'eau.
On n'a pas de peine à concevoir que la bonne mine des

Fig 55
Louis-Ernest BARRIAS, 1841-1905
La fondation de Marseille
Plâtre, 1865
Non localisé
D'après Lafenestre, 1908, p. 3

Cat 9
Joseph-Michel CAILLÉ, 1836-1881
La fondation de Marseille
Bas-relief plâtre, 1865
H. 1,22; L. 1,54
Historique: Deuxième accessit au concours de Rome 1865.
Acquis par l'Etat 1866. Envoi de l'Etat 1867.
Nantes, musée des Beaux-Arts.

Fig 56
Jules DALOU, 1838-1902
La fondation de Marseille
Plâtre, 1865
Non localisé
D'après Dreyfous, 1903, p. 24

Cat 10
Louis-Alexis-Joseph DELETREZ, 1841-1892
La fondation de Marseille
Bas-relief plâtre, 1865
H. 1,20; L. 1,57; P. 0,26
Historique: Concours de Rome, 1865. Don de l'auteur avant 1869.
Douai, musée de la Chartreuse (inv. 672).

ig 55

Cat 9

g 56

Cat 10

Grecs, leur politesse, leur esprit et le bon goût de leurs habillements les mettaient bien au-dessus des Gaulois couverts d'étoffes grossières ou des dépouilles hérissées des bêtes fauves.

Aussi Giptis (c'était le nom de la jeune princesse) en fit-elle la différence au premier coup d'œil.

Elle fut droit à Protis, le plus jeune des ambassadeurs et lui présenta à laver. La volonté, dans cette occasion, était si respectée que personne ne murmura de voir la pomme donnée à un étranger. Ce fut ainsi que la fortune qui se plaît à récompenser quelquefois le mérite, sourit à ce Grec errant et isolé sur un rivage étranger. Elle accorda tout à la fois à cet aimable jeune homme une épouse, l'amitié des peuples voisins, l'alliance du roi, la permission d'élever une ville et les secours nécessaires à une pareille entreprise[11]. »

Le 11 août, un jury composé de Desprez, Ottin, Cabet, Millet, Math. Moreau, Montagny, Frémiet, Carpeaux et V. Dubray, attribuait à l'unanimité le grand prix à Barrias (Fig 55)[12].

La complication de la scène et le nombre des personnages rendaient difficile la composition de la scène ; cependant la critique, toujours avide de l'exposition des prix de Rome, reconnut que, à l'exception de Croisy qui ne paraissait pas « très convaincu des nécessités du bas-relief, car il juxtapose des figures à des plans différents »[13], les candidats avaient su trouver un agencement habile : Caillé adopte une disposition

en arc de cercle autour de la table du festin **(Cat 9)**, tandis que Dalou (Fig 56) et Barrias, dont les compositions offrent une certaine similitude, utilisent la figure centrale de Giptis pour créer deux groupes distincts. Mais le point essentiel était le contraste des races, particulièrement bien indiqué par Dalou « sans rien qui touche à l'exagération », remarquait Ch. Clément[14]. Il fallait, en effet, opposer « la barbarie des Gaulois » à « la politesse des Grecs » qui, « banales figures académiques », retinrent à peine l'attention tandis que les « Vercingétorix de fantaisie » firent l'objet de nombreux commentaires — soulignant le manque d'exactitude historique **(Cat 10)**[15].

L'autre sujet d'intérêt était l'attribution du rôle principal à une figure féminine. Non que celles-ci aient été totalement exclues des bas-reliefs de concours, mais, à l'exception peut-être de la représentation de la *Piété filiale de Cléobis et Biton* (1802, Egensviller; 1855, Chapu), elles n'y ont jamais qu'un rôle secondaire. « Une femme! s'exclamait Lagrange, l'attrait du fruit défendu! Pouvoir introduire une femme dans le bas-relief du concours, quelle conquête et quelle joie![16] » La plus intéressante des Giptis est certainement celle de Caillé dont l'originalité fut appréciée par les uns, jugée excessive par d'autres qui la qualifiaient de *Velléda*. Elle est, en effet, très proche de la *Velléda* de Maindron **(Cat 190)** dont Caillé a repris la tunique courte laissant poitrine et jambes à l'air, la guirlande de feuilles de chêne, le collier de coquillages. Cependant, notait Lagrange de sa plume acérée, « le fait de choisir un mari en l'aidant à laver les mains exclut évidemment toute idée d'un ordre tant soit peu élevé! » Et il qualifie le relief de Barrias d'un « scène de genre » des plus péjoratifs. Mais il rejoignait toutefois ses confrères pour reconnaître que malgré le manque d'invention des figures de Gaulois il méritait le prix: sa Giptis « détourne la tête et prend la main du jeune Grec. Je ne rechercherai pas jusqu'à quel point cette attitude et ce geste sont grecs ou gaulois, mais ils sont féminins et gracieux, cela suffit[17]. »

Ce grand prix, obtenu à 24 ans, suivi d'un séjour à Rome où il exécuterait comme dernier envoi un groupe, le *Serment de Spartacus* **(Cat 215)** qui le mettrait immédiatement en vedette, allait être pour Barrias le début d'une carrière remplie d'honneurs. En revanche, Dalou qui aurait pu se présenter encore une fois au concours, mais y renonça pour se marier et parce qu'il obtenait un succès grandissant en tant que sculpteur décorateur, depuis ses travaux à l'hôtel de Païva, conçut une vive amertume de son échec: il en garda une telle hostilité à l'égard de l'enseignement officiel qu'il refusa en 1882 de devenir membre du Conseil supérieur de l'Ecole.

Antoinette Le Normand-Romain

II, 5
L'Académie de France à Rome : les envois de Rome

Cat 11 à 14
Fig 57 à 62

Transférée en décembre 1803 dans la Villa Médicis, l'Académie de France à Rome vit sa première promotion au complet pour Pâques 1804. Dès la même année, le ministre de l'Intérieur, par arrêté du 12 septembre, et l'Académie des Beaux-Arts réclamèrent la reprise de la tradition des envois qui se rétablit en effet dès que les événements politiques le permirent[1]. En revanche, il fallut attendre l'ordonnance du 26 janvier 1821 pour que l'ordre et le genre des travaux fussent définitivement fixés.

Considérés comme des élèves, au sens le plus strict du terme, astreints à résider sur place en dehors des voyages d'étude qu'ils pouvaient accomplir en Italie avec l'assentiment du directeur, les pensionnaires devaient exécuter chaque année un type de travail déterminé dont la progression était censée refléter celle de leurs études. Les travaux qui constituaient ce que l'on appelait *les envois* étaient exposés à Rome puis à Paris où ils étaient soumis au jugement de l'Académie des Beaux-Arts dont le secrétaire perpétuel résumait les observations dans un *rapport* adressé au directeur, mais destiné en fait aux élèves[2].

Le pensionnaire sculpteur, dont le séjour à Rome durait cinq ans (quatre après 1863), devait donc exécuter : pendant la première année, une copie d'après l'antique, en marbre, qui appartiendrait à l'Etat ; pendant la deuxième un bas-relief en plâtre d'une figure grandeur nature ou une figure de ronde-bosse, en plâtre, demi-nature au moins ; pendant la troisième la figure ou le bas-relief qu'il n'avait pas fait l'année précédente ; pendant la quatrième une esquisse de groupe en ronde-bosse et le modèle d'une figure grandeur nature dont l'exécution en marbre occuperait sa dernière année : généralement présentées ensuite à un Salon, celles-ci étaient presque toujours achetées par l'Etat.

C'est ainsi que A. Dumont s'acquitta de ses obligations en exécutant successivement : *Le Faune flûteur*, copie en marbre d'après l'antique (disparu), le *Sommeil d'Alexandre* (**Cat 11**)[3], un

Cat 11

Les notes du chapitre II,5 se trouvent page 410.

Cat 11
Augustin DUMONT, 1801-1884
Sommeil d'Alexandre
ou ***Alexandre étudiant pendant la nuit***
Bas-relief plâtre, 1826
H. 1,64 ; L. 1,70 ; P. environ 0,30
Historique : Exécuté à Rome en deuxième année (1825-1826), comme travail obligatoire. Don de l'artiste en 1840.
Saint-Omer, musée de l'Hôtel Sandelin (inv. n° 2933).

Cat 12

Fig 57

Cat 13

buste de *Jeune fille romaine* **(Cat 12)**[4], l'*Amour tourmentant l'Ame* (plâtre, Fig 57 ; marbre 1827, Amiens, musée de Picardie) et *Bacchus et Leucothoé* **(Cat 13)**[5]. Etant le plus ancien pensionnaire sculpteur au moment du départ du directeur, Guérin, il fut en outre chargé, selon la tradition, du buste de celui-ci **(Cat 14)**[6].

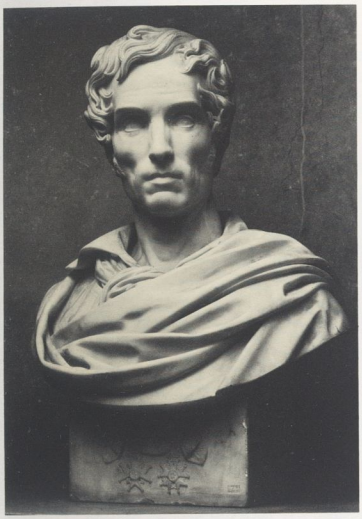
Ses œuvres les meilleures sont indéniablement le buste de *Jeune-fille* au frais visage à peine idéalisé sous la coiffure à l'antique, portrait certainement ressemblant de Rosine, cette jeune Romaine vers laquelle l'attirait un tendre sentiment, et le buste émouvant de Guérin, dont Dumont aurait été le pensionnaire préféré et qui le soutint en effet à plusieurs reprises de façon très efficace : traité avec sensibilité, il reflète à la fois le caractère idéaliste du directeur qui se faisait une très haute idée de son rôle, au point d'y sacrifier ses propres travaux, et éprouva une amertume réelle lorsqu'il céda la place à H. Vernet en constatant que ses efforts n'avaient guère été couronnés de succès, et un certain détachement dû aux premières atteintes de la maladie qui emporterait en 1833 celui que Chateaubriand peignait dès 1828 « retiré comme une colombe malade au haut d'un pavillon de la Villa Médicis. Il écoute, la tête sous son aile, le bruit du vent du Tibre. Quand il se réveille, il dessine à la plume la *Mort de Priam*[7] »

Ses autres travaux, un peu froids, même si comme l'*Amour tourmentant l'Ame*, ils furent inspirés par le combat qui se

Cat 12
Augustin DUMONT
Jeune fille romaine
Modèle plâtre avec traces de mise au point pour l'exécution du marbre, 1826
H. 0,54
Historique : Exécuté à Rome en deuxième année (1825-26) comme travail obligatoire. Don de l'artiste en 1865.
Semur-en-Auxois, musée municipal.

Fig 57
Augustin DUMONT, 1801-1884
L'Amour tourmentant l'Ame
Plâtre, 1827
Semur-en-Auxois, musée municipal.

Cat 13
Augustin DUMONT
Bacchus et Leucothoé
Statue plâtre [1829]
H. 1,52
Historique : Moulage ? Don de l'artiste en 1865.
Le modèle plâtre, travail obligatoire de quatrième année (1827), resté à la Villa Médicis, est détruit. Le marbre (H 1,42 ; L. 0,50 ; signé *A^en Dumont 1829*), travail obligatoire de dernière année, fut terminé avec un an de retard et envoyé à Paris en 1830. Exposé au Salon de 1831, il fut acquis par Louis-Philippe (LP1) et déposé en 1888 à Grenoble, musée de Peinture et de Sculpture).
Semur-en-Auxois, musée municipal.



Cat 14

livrait en lui entre l'amour qui l'incitait à se fixer à Rome et le devoir qui le rappelait à Paris auprès du vieux père dont il était le seul soutien, le montrent imprégné de la tradition néo-classique à laquelle il resta fidèle toute sa vie.

En revanche, Duret, qui avait obtenu le second premier grand prix derrière Dumont en 1823 et dont les envois avaient donné toute satisfaction, exécuta dès son retour à Paris un *Pêcheur napolitain dansant la tarentelle* exposé au Salon de 1833 (bronze, Paris, musée du Louvre). Vêtu du caleçon et du bonnet tricoté caractéristiques, celui-ci inaugurait avec le *Pêcheur napolitain* de Rude dont le marbre (Paris, musée du Louvre) figurait au même Salon, un courant pittoresque d'autant plus contraire aux idées de l'Académie des Beaux-Arts que celle-ci avait pour secrétaire perpétuel depuis 1816 Quatremère de Quincy, champion de la tradition classique la plus pure.

Cette tradition classique (sujets choisis dans la mythologie ou l'histoire ancienne ; nu) devait rester prédominante à l'Ecole de Rome pendant tout le siècle. Toutefois, le courant pittoresque est étroitement lié lui aussi au séjour des artistes en Italie : il trouve en effet sa source à Rome et surtout à Naples où les jeunes sculpteurs se rendaient à cause du musée archéologique et dont ils découvraient alors les quartiers populaires qui les rebutaient toutefois au premier abord par leur bruit et leur saleté ! Mais s'ils y puisent leur inspiration, les pensionnaires se gardent de le montrer ouvertement tant qu'ils sont sous la tutelle de l'Académie : entièrement nu, le *Jeune chasseur jouant avec son chien* de Dantan (Fig 58), son envoi de dernière année, ne porte aucun des attributs traditionnels et ce n'est que par référence aux *Pêcheurs* de Rude et Duret, ou à cause de son pendant, la *Jeune Napolitaine* du Salon de 1837 (Fig 59) qui est vêtue, elle, d'un costume caractéristique, que l'on peut deviner qu'il s'agit d'un jeune Napolitain.

Cat 14
Augustin DUMONT
Pierre Guérin (Paris 1774-Rome 1833), peintre, directeur de l'Académie de France à Rome de 1823 à 1828.
Buste marbre, 1829
H. 0,62 ; L. 0,26 ; P. 0,20
Inscription : au revers de l'épaule gauche : *Agte Dumont Rome 1829* ; sur le côté droit du socle : *P. Guérin membre de l'Institut directeur de l'Académie de France à Rome MDCCCXXVIII.*
Historique : Buste du directeur, exécuté selon la coutume au moment de son départ par le plus ancien pensionnaire sculpteur.
Rome, Académie de France à Rome, Villa Médicis.

Fig 58
Antoine-Louis DANTAN, 1828-1878
Jeune chasseur jouant avec son chien et un canard
Marbre, 1835
Paris, ministère des Finances
Gravure : Paris, bibliothèque des Arts décoratifs, coll. Maciet

Fig 59
Antoine-Louis DANTAN
Jeune Napolitaine
Plâtre, 1837
Non localisé
Gravure : Paris, Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes

Fig 58

Fig 59

Pour voir apparaître au grand jour dans les envois l'inspiration pittoresque, il faut attendre le *Petit Pêcheur* de Carpeaux (plâtre, envoi de 1858, Paris, musée du Louvre), point culminant de cette lignée d'adolescents qui se prolongera bien après lui, et la grande figure de *Nuccia la Trasteverina* de Falguière (Fig 60).

Tout en reconnaissant dans le premier « une étude fine et vraie de la nature », le rapport de 1858 recommandait à Carpeaux « d'élever son style en exerçant son talent sur de nobles sujets »[8] ! Quant à *Nuccia* elle ne devait trouver aucun défenseur : « La Commission ne saurait trop engager les Pensionnaires à s'abstenir de faire des travaux de cette nature« [9], lisait-on dans le rapport de 1865, tandis que la critique se montrait plus dure encore après l'exposition des envois à Paris, condamnant « la prétention pittoresque »[10] de l'artiste, inconciliable avec une œuvre de cette dimension et de cette importance : « Franchement, fallait-il donner à un sujet de genre de pareilles proportions ? »[11] proteste Ch. Clément dans le *Journal des Débats* ; « Quel profit y a-t-il pour l'art sérieux à modeler cette grande figure d'une épaisse Transteverina ? » demandait à son tour A.-J. du Pays dans *l'Illustration* qui en donne toutefois une reproduction. « (C'est) une de ces vulgarités que doit s'interdire le grand art monumental de la sculpture. Il faut abandonner à quelques artistes locaux qui y réussissent avec talent (...) l'industrie artistique de leurs petites statuettes naïvement expressives[12]. »

Falguière s'en consolait cependant en écrivant à Carpeaux qui avait beaucoup fréquenté comme lui le Transtévère, qu'il avait eu ainsi « l'occasion de connaître ce vieux quartier de Rome, si intéressant, si beau et si original ; le souvenir qu'il m'en restera me sera à la fois bien grand et bien pénible s'il ne m'est pas possible de revenir à Rome ! »[13].

Florence, que les nouveaux pensionnaires visitaient en général en se rendant à Rome, constituait un second pôle d'attraction. On constate cependant qu'elle connût deux principales périodes de faveur : les années 1830-1840, où les sculpteurs entraînés par les élèves d'Ingres s'intéressent à Raphaël — le bas-relief de Desprez, *Saint Jean prêchant dans le désert* (plâtre 1829, Paris, église Saint-Gervais - Saint-Protais) est une transposition du *Saint Jean* de Raphaël (Florence, Galleria dell'Accademia) — puis la période 1860-1870, inaugurée par le *Christ aux anges* de Chapu (Fig 61) et les séjours florentins de Paul Dubois, qui passa quatre ans en Italie à ses frais de 1859 à 1863. A leur suite, Falguière dont l'envoi de 1863, le modèle en plâtre du *Vainqueur au combat de coq* (bronze, Paris, musée d'Orsay) était évidemment inspiré par le *Mercure* de Jean de Bologne, et le groupe des néo-Florentins, Delaplanche, Mercié, Tony-Noel, Allar... se convainquirent que « le quinzième siècle n'est pas aussi gothique qu'on l'a voulu dire et que les Donatello, les Verrochio, les Mino de Fiesole, les Rossellino et autres barbares ont vu assez clair dans l'âme humaine. A la suite de cette découverte inattendue une évolution s'est faite dans l'idéal. La sculpture redevint vivante. On délaissa Cortot, et M. Lemaire lui-même fut trahi. Le *Chanteur florentin* et le *Saint Jean-Baptiste* de M. Paul Dubois précisèrent cette infidélité, et depuis lors les élèves de l'Académie de Rome ont presque tous tendance à se faire toscans[14]. »

Paul Mantz, qui écrivait ces lignes à l'occasion du Salon de 1872 où étaient exposés le modèle en plâtre du *David* de Mercié (bronze, Paris, musée d'Orsay), très influencé par Donatello, *La Morte* de Tony-Noel (Fig 62), imprégnée « de sentiment florentin » et des bustes de Degeorge, une *Jeune Florentine* et un *Jeune Vénitien du XVe siècle* dans la lignée du *Bernardino Cenci* du Salon de 1870 (marbre, Lyon, musée des Beaux-Arts), fait ainsi écho à Ch. Lenormant qui dans *Le Temps* du 21 mars 1833 félicitait Rude et Duret d'avoir su s'élever, avec leurs *Pêcheurs*, contre « les rêves glacés de l'idéal ».

La réforme de 1863 avait cependant enlevé le contrôle de l'Ecole de Rome à l'Académie des Beaux-Arts. Mais la commission formée de professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts — tous membres de l'Institut ou sur le point d'être —

Fig 60

Fig 60
Alexandre FALGUIÈRE, 1831-1900
Nuccia la Trasteverina
Plâtre, 1864
Non localisé
D'après *L'Illustration*, 1865, II, p. 176

Fig 61
Henri CHAPU, 1833-1891
Christ aux anges
Plâtre, 1857
Le Mée, musée municipal Henri Chapu

Fig 62
Edme-Antony-Paul NOËL dit TONY-NOËL, 1845-1909
La morte
Plâtre, 1870
Compiègne, musée Vivenel

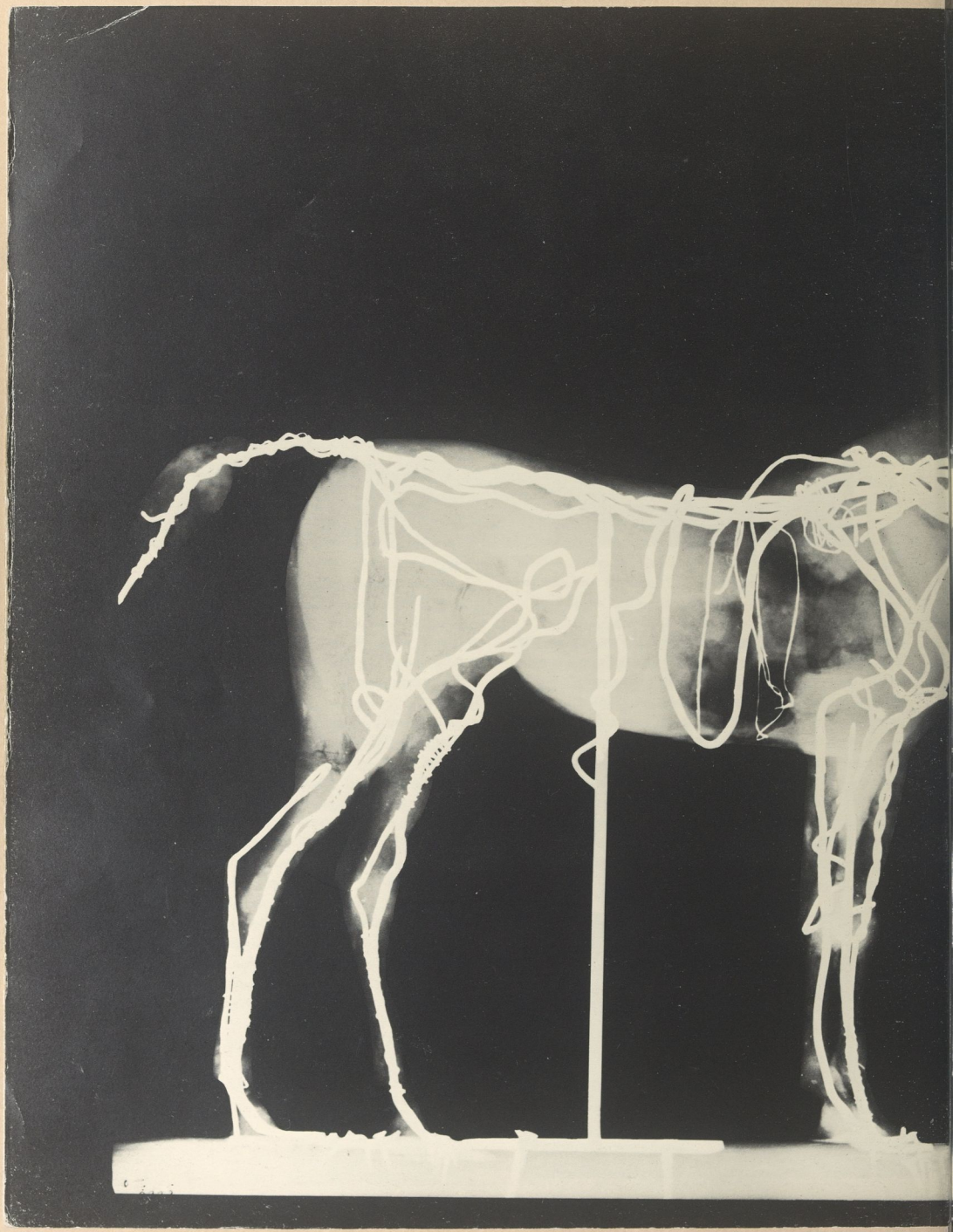
Fig 61

qui avait alors été chargée d'analyser les envois, n'avait apporté aucune ouverture. Au contraire, la façon de juger était toujours la même (n'en prenons pour exemple que la condamnation de la *Nuccia* de Falguière en 1864). Aussi, sans vouloir la proscrire, craignait-elle l'influence de la Renaissance et recommandait-elle l'étude « des chefs-d'œuvre de l'Antiquité, source et type éternel du grand art »[15], en dénonçant « le style pittoresque qui ne convient pas aux études sérieuses qu'on va faire à Rome »[16] : à la vue du relief envoyé par Mercié en 1872, le *Loup, la mère et l'enfant*, dont elle reconnaissait toutefois « la conception ingénieuse, aussi bien que le goût et la finesse d'exécution », elle s'inquiétait de son penchant pour les maîtres de la Renaissance qu'elle ne condamnait pas formellement mais qui risquaient, elle tenait à l'en avertir, « sans lui donner plus d'individualité (de) l'éloigner du but que se propose le statuaire, c'est-à-dire la grandeur dont le choix de son sujet l'a privé »[17].

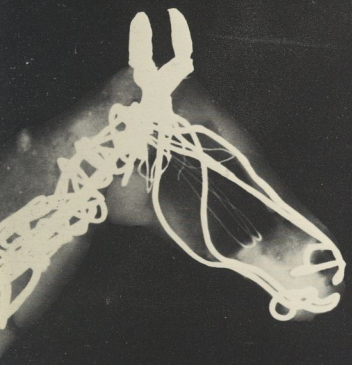
Fig 62

Toutefois, la chute du Second Empire allait réduire à néant les efforts de 1863, en ce qui concernait du moins la diminution du rôle de l'Académie des Beaux-Arts : le décret du 13 novembre 1871 lui rendit le jugement du concours de Rome et des envois, figeant l'Ecole de Rome jusqu'à la fin du siècle : le règlement de 1872 qui proscrivait rigoureusement les sujets modernes et imposait donc aux pensionnaires désireux d'évoquer le monde contemporain d'utiliser le biais de l'allégorie (Mercié, *Gloria Victis*, plâtre, envoi de 1873 inspiré par la défaite récente ; Puech, *Nymphe de la Seine*, bas-relief plâtre, offrant à l'arrière-plan une vue de Paris, envoi de 1886...) demeura en vigueur, malgré les protestations des artistes dont le principal souci était de briller aux Salons parisiens, jusqu'en 1905. C'est à cette date seulement qu'à la suite d'une refonte des règlements, maintenant toutefois le régime des envois, un véritable libéralisme pénétra enfin l'Académie de France à Rome.

Antoinette Le Normand-Romain



COMMENT FAIT-ON UNE SCULPTURE ?



III
TECHNIQUES ET MATÉRIAUX

III, 1
Genèse d'une œuvre

Cat 15 à 19

Fig 63 à 81

« Voir une sculpture. Mais la voir se faire, c'est la voir en toute profondeur
- c'est voir actes, matières, *et* modèle *dans leur* drame -
acte complet sous la lumière. Je conçois les arts en tant qu'actes.
Chacun des arts conserve une partie des actes générateurs. »
Paul Valéry[1]

Le chemin que parcourt l'idée du cerveau à la main a fasciné ceux qui étudient le rôle créateur de l'homme et sa projection dans l'œuvre d'art. En sculpture les obstacles se dressent entre le point de départ, l'idée, et le point d'arrivée, la réalisation. La résistance de la matière intervient à tous les stades: la pulsion immédiate peut s'imprimer dans une matière molle, terre, plâtre ou cire (cf. ch. III, 10 et III, 11). La taille directe demande de la force physique, elle ralentit l'impulsion originale mais elle en donne une autre (cf. ch. III, 9).

Le moulage (ch. III, 2) et la mise au point (ch. III, 8) représentent le circuit long. Rodin y ajouta même l'agrandissement mécanique. Pour le XXe siècle qui privilégia le circuit court, l'art primitif, l'art brut, etc., la multiplication des passages, l'intervention d'ouvriers étrangers ne peuvent qu'affaiblir la créativité.

Ce fut cependant la voie préférée du XIXe siècle, héritier en cela des traditions anciennes, familles d'artistes ou ateliers rapprochant maître, disciples, élèves et apprentis. La division du travail fut toujours pratiquée dans la mesure où un travail était nécessaire pour mettre en forme l'idée.

Ce qui est vrai pour la sculpture, l'est plus pour les arts décoratifs et plus encore pour l'architecture. Mais faudrait-il pour cela conclure à une déperdition d'énergie à chaque passage? Au XIXe siècle, on préférait l'œuvre achevée à l'esquisse, ce que rappelle Nieuwerkerke lors de la distribution des récompenses au Salon de 1852[2]. Les conservateurs des musées se désolaient d'avoir à exposer les étapes antérieures que sont les plâtres ou les cires, ce qu'ils refusaient de faire, d'ailleurs, le plus souvent[3]!

Depuis longtemps, cette hiérarchie a été renversée. L'œuvre préparatoire nous intéresse presque davantage que l'œuvre définitive. A la suite de S. Freud, nous cherchons à nous rapprocher de l'artiste, à entrer dans son inconscient. « Bergson croit que le XXe siècle sera le siècle psychique[4] ».

Il serait intéressant — au double point de vue du XIXe siècle et du XXe d'examiner les stades d'élaboration d'une œuvre à la lumière de ce vers de Paul Valéry : « *Le spontané ne me semble jamais assez mien*[5] »

Paul Dubois, fils d'un notaire qui fut longtemps maire de Nogent-sur-Seine, eut la chance d'avoir une famille aisée ouverte aux beaux-arts, qui lui permit d'entreprendre une carrière de sculpteur dénuée de soucis financiers, de séjourner en Italie sans passer par le Prix de Rome, de remplir les postes de conservateur du Luxembourg (1873-1878) puis de directeur des Beaux-Arts (1878-1905).

Après sa mort, cette famille a continué de veiller sur son nom. Sa veuve et ses descendants donnèrent aux musées — et particulièrement à celui de Troyes — les esquisses en cire qu'analyse le Laboratoire des Musées de France (cf. ch. III, 12).

Tout récemment, en 1976, Françoise Du Castel sa petite-fille, et sa biographe, enrichit le Louvre de 247 dessins et d'un modèle en bronze. Ce sont ces fonds, pieusement gardés, pieusement transmis, qui nous permettent de montrer, puisque voir c'est comprendre, la chronologie d'une œuvre.

Paul Dubois fut un dessinateur infatigable. Pour le seul sujet d'*Eve* on compte 61 feuilles au Cabinet des dessins[6]. De nombreuses autres se trouvent dans les collections particulières ou bien sont connues par des photographies.

Parti d'une figure debout, d'un contraposto classique, il ne modifia pas la pose des jambes qu'on retrouve toujours dans la même attitude. En revanche, le corps fuselé s'épanouit dans le haut, les recherches de la position des bras dessinant une sorte de corolle de traits.

Les notes du chapitre III,1 se trouvent page 410.

Fig 63

Fig 64

Fig 65

Fig 66

Fig 63
Paul DUBOIS, 1829-1905
Eve appuyée à un rocher - Eve retenant une draperie?
Cinq études au crayon
Non localisé
Les photographies des Fig 63, 66, 69, 72, 76, 80 ont été données par Françoise Du Castel, à la documentation du Louvre, en 1976

Fig 64
Paul DUBOIS
Sapho?
Deux études au crayon
Non localisé

Fig 65
Paul DUBOIS
Eve, mains jointes - yeux levés au ciel, style *Vierge de l'Annonciation* et trois autres croquis. Crayon
Non localisé

Fig 66
Paul DUBOIS
Eve tordant sa chevelure, ou *debout sur une coquille*, style *Vénus*
Six croquis au crayon
Non localisé

Fig 67

Fig 68

Fig 67 □
Paul DUBOIS
Eve tenant sa chevelure
Crayon Conté sur papier rose
H. 0,274; L. 0,134
Paris, musée du Louvre, cabinet des Dessins (inv. R.F. 36302)
Les dessins exposés, Fig 67, 68, 70, 71, 74, 75, 77 ont été donnés par Françoise Du Castel, petite-fille du sculpteur en 1976

Fig 68 □
Paul DUBOIS
Eve et *Diane se dévêtant?*
Crayon Conté sur papier rose
H. 0,26; L. 0,12
Paris, musée du Louvre, cabinet des Dessins
(inv. R.F. 36306)

Fig 69
Paul DUBOIS
Eve, mains attachées derrière le dos (angle supérieur gauche), style *Andromède* et cinq autres croquis dont deux du *Chanteur napolitain de 1865*
Dessin non localisé

Fig 69

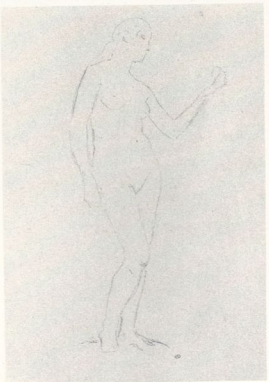


Fig 70

Fig 70 □
Paul DUBOIS
Eve tenant la pomme
Crayon Conté sur papier gris
H. 0,42; L. 0,282
Paris, musée du Louvre, cabinet des Dessins
(inv. R.F. 36298 verso)

Fig 71

Fig 72

Fig 74

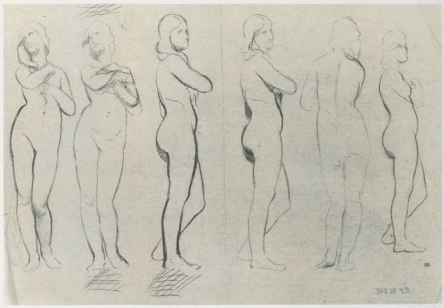


Fig 75

Appuyée à un rocher, la main droite sur la poitrine (Fig 63) tenant une lyre, style *Sapho* (Fig 64), mains jointes levées vers le ciel, style *Vierge de l'Annonciation* (Fig 65), torsadant sa chevelure, style *Vénus* (Fig 66, 67, 68), mains derrière le dos, style *Andromède* (Fig 69), tendant une pomme... style *Eve !* (Fig 70, 71) — la femme en qui tous les modèles devaient être en puissance, Dubois la voulait la plus parfaite image de la beauté féminine — ce qu'il recherchait dans le passé chez Cranach (Fig 72) ou chez Sodoma, *Descente du Christ aux limbes*, Académie de Sienne (Wanscher, 1908, p. 110) (Fig 73).

Pour cette œuvre de prédilection (Delahaye, 1973) qui captiva le salon par sa pure poésie (Butler, 1981, p. 26) et que Saint-Marceaux trouvait irréprochable (1906), Paul Du-

Fig 73

Fig 76

Fig 77

Fig 71 □
Paul DUBOIS
Eve bras droit tendu
Craie blanche sur papier beige
H. 0,242; L. 0,103
Paris, musée du Louvre, cabinet des Dessins
(inv. R.F. 36303)

Fig 72
Paul DUBOIS
Eve avec pommes - et *Croquis d'après Cranach*
Etude au crayon
Non localisé

Fig 73
Giovanni-Antonio BAZZI dit SODOMA, 1477-1549
Descente du Christ aux limbes
Panneau, vers 1520
Sienne, Académie

Fig 74 □
Paul DUBOIS
Eve, six études
Crayon Conté sur papier beige
H. 0,473; L. 0,605
Paris, musée du Louvre, cabinet des Dessins
(inv. R.F. 36323 verso)

Fig 75 □
Paul DUBOIS
Eve, six études
Crayon noir sur calque
H. 0,479; L. 0,312
Paris, musée du Louvre, cabinet des Dessins
(inv. R.F. 36346)

Fig 76
Paul DUBOIS
Eve
Fusain
Non localisé

Fig 77 □
Paul DUBOIS
Modèle posant pour Eve, trois quarts droit, mains croisées sur la poitrine
Crayon Conté sur papier gris-rose
H. 0,235; L. 0,084
Paris, musée du Louvre, cabinet des Dessins
(inv. R.F. 36301)

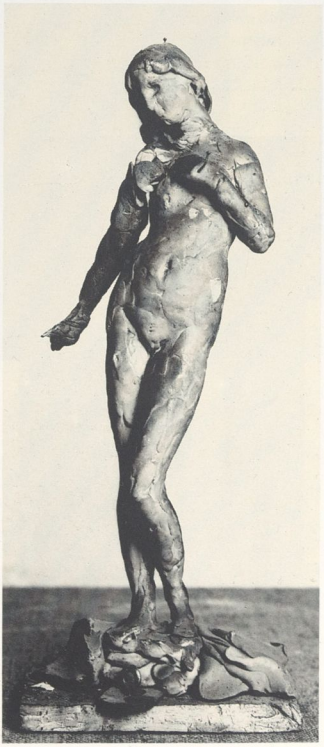
Cat 15
Paul DUBOIS,
Eve
Esquisse cire d'abeille, corps gras, trace de résine (colophane probable), un peu d'amidon et de blanc de zinc, avant 1873.
H. 0,30; L. 0,12, P. 0,09
Historique: Don de la veuve du sculpteur, 1905.
Troyes, musée des Beaux-Arts (inv. 05.9.153).

Cat 16
Paul DUBOIS
Eve
Esquisse cire d'abeille, corps gras, un peu de paraffine, beaucoup d'amidon. Charge minérale: quantité importante de blanc de zinc, avant 1873.
Historique: cf. Cat 15.
Troyes, musée des Beaux-Arts (inv. 05.9.181).

bois avait largement étudié la vue de face. Il tourna ensuite autour de sa statue à la recherche des profils (Fig 74, 75). Des séries de calques offrent une *Eve* pivotante aux contours simplifiés, l'épaisseur du trait suggérant des volumes moins plantureux que ceux des dessins achevés (Fig 76, 77).

En modelage, la série conservée est moins nombreuse. Les deux cires présentées ici **(Cat 15, 16)**, blanchies au blanc de zinc pour trouver une couleur entre chair et marbre, ont la fluidité des figurines de l'Ecole de Fontainebleau. Sur une armature métallique, le sculpteur a massé la cire encore molle. Il travaille les volumes avec une spatule qui écrase les boulettes ajoutées au fur et à mesure. On s'éloigne de la réalité. Le sculpteur, habile et savant, semble retrouver l'idéal florentin dans l'élégance des formes.

La comparaison du dessin (Fig 77), avec ces deux modèles montre deux points de vue différents: l'un extérieur: l'œil enregistre les épaisseurs, les lourdeurs d'un corps qui pèse son poids de réalité, l'autre est reconstruit par l'intellect, le



Cat 15

Cat 16

savoir de l'artiste **(Cat 16)**: les jambes s'allongent démesurément, le torse ondulant s'achève sur une poitrine petite, haut placée. Cette image doit plus aux souvenirs des stucs de la chambre de la duchesse d'Etampes qu'au modèle vivant. Et n'y a-t-il pas une idée de séduction initiée par l'*Eve* d'Autun découverte en 1866, dans le regard en coin de celle de Dubois sans aller jusqu'à comparer son sourire mystérieux à ceux des portraits de Léonard de Vinci comme le fait Delahaye (1973, p. 108).

Voilà un exemple des transferts rejetés par les tenants de la table rase que sont les apôtres de la modernité. Et pourtant ce fut l'idéal du XIXe: «Ce n'est pas sans profit qu'on s'est nourri de la moelle des lions», écrivait Paul Mantz en 1873, à propos de cette œuvre. D'autres, en revanche trouvaient que Dubois n'était pas allé assez loin: Bertall dans sa caricature (Fig 78) ou Castagnary qui «pensait que la figure se purifieraient en passant du plâtre au marbre».

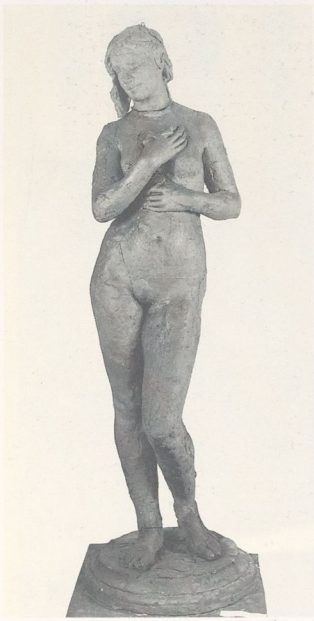
La grande cire de Troyes est étrange **(Cat 17)**. Il s'agit d'un moulage repris d'une touche grumeleuse. Les jambes sont lourdes. L'idéalisme florentin semble bourgeonner, au profit d'une sorte de «réalisme-impressionniste» (cf. ch. III, 12).

Faut-il chercher une raison de ces modifications du côté

Fig 78

Fig 78 □
Charles-Albert vicomte d'ARNOUX
dit BERTALL, 1820-1883
«Revue Comique»,
d'après *L'Illustration*, 1873, I, p. 36

Fig 79
Paul DUBOIS
Eve
Marbre, 1885
Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek



Cat 17

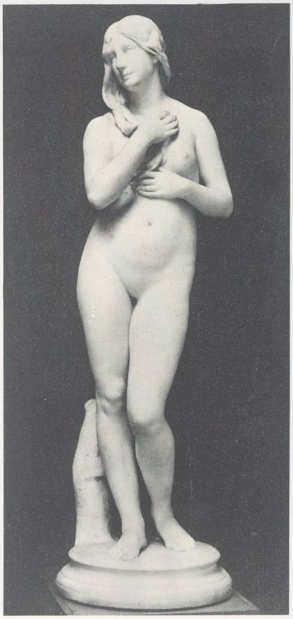


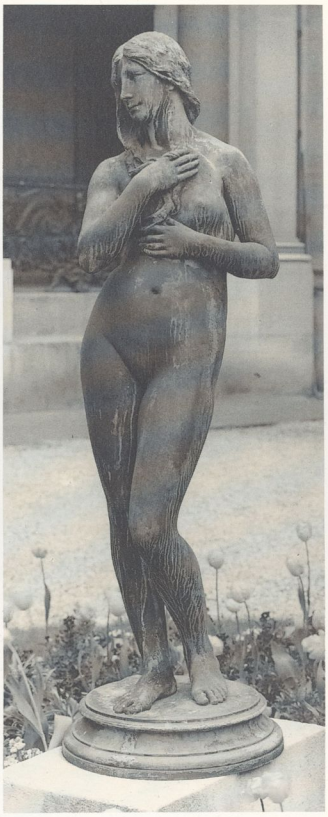
Fig 79

Cat 17
Paul DUBOIS
Eve, seconde version?
Modèle cire d'abeille, paraffine, corps gras, avant 1873
H. 1,80; L. 0,58; P. 0,58
Historique: cf. Cat 15
Troyes, musée des Beaux-Arts (inv. 05.9.106)

Cat 18
Paul DUBOIS
Eve naissante
Modèle plâtre, 1873
H. 1,65; L. 0,56; P. 0,56
Inscription: Sur la terrasse à l'arrière: *P. DVBOIS*
Trace de mise aux points
Historique: Don du fils de l'artiste, 1910.
Exposition: Il s'agit d'autres exemplaires non localisés: 1873, Paris, Salon, n° 1627; 1878, Paris, E.U., n° 1208; 1889, Paris, E.U., centennale, n° 72.
Nogent-sur-Seine, musée Paul Dubois - Alfred Boucher (inv. 1817).

Cat 19
Paul DUBOIS
Eve naissante
Statue bronze [1873]
H. 1,80; L. 0,55; P. 0,55
Inscriptions: Sur la base à gauche: *P. Dubois.* A l'arrière de la plinthe à droite: *JABOEUF et ROUARD, Fondeurs PARIS.*
Historique: Don des fils du sculpteur L. et P.F. Paul-Dubois à la ville de Paris, 1910.
Exposition: 1908, Londres, n° 62.
Paris, musée du Petit-Palais (inv. P.P.S. 946).

Cat 18



Cat 19

de... Rodin ? L'*Eve* de ce dernier commencée en 1880, apparut au Salon de 1899 sans socle, la base enfoncée dans le sable ; aurait-elle conduit Dubois à reprendre l'*Eve naissante* ? comme Delaplanche avait repris en 1890, l'*Eve avant le péché*, son sujet de 1869, l'*Eve après le péché* ? Au lieu de changer d'épisode, comme ce dernier, Dubois aurait-il modifié la peau de son personnage ? Un plâtre au musée de Troyes correspond à cette cire[7], alors que le modèle exposé ici, provient de Nogent-sur-Seine **(Cat 18)**. Il a servi à la mise au point de l'un, ou des deux marbres, commandés par Carl Jacobsen en 1882 et en 1885 (Fig 79). A l'exception d'un tronc d'arbre servant de point d'appui à la jambe droite, les marbres sont semblables au bronze du Petit Palais **(Cat 19)**[8], mais « il y a des choses qui ne peuvent s'écrire qu'en marbre », estimait Théophile Gautier, dépeignant la perfection du corps de Nyssia[9]. C'est malheureusement le refus de la Ny Carlsberg Glyptotek de prêter, qui nous empêche de comparer ici, les différentes versions.

Fig 80

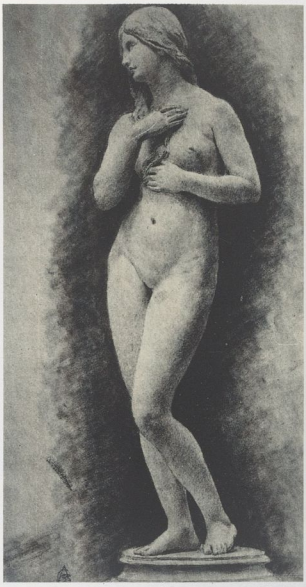


Fig 81

Paul Dubois a repris son esquisse, bras droit étendu, pour l'insérer dans l'un de ses nombreux projets de *Monument au Génie français* étudié à la fin de sa vie (Fig 80).

La chronologie d'une œuvre comprend aussi son propre rayonnement. Si l'*Eve* eut des répliques, elle n'a pas été éditée, ni par le sculpteur ni par ses fils[10]. Sa postérité comprend la gravure de la *Gazette des Beaux-Arts* (1973, I, p. 493) — encore reproduite dans le *Larousse du XXe siècle* (1928-1933) pour illustrer le mot, *Eve* — la copie qu'en fit Saint-Gaudens, exposée dans l'aile américaine du Metropolitan Museum de New York (Fig 81), et la peinture de P.S. Krøyer du musée d'art privé de Carl Jacobsen.

La rareté de cette *Eve*, si mûrement élaborée par son auteur, inverse le type : les multiples sont à la source, dans la fixation de l'idée. Cette chronologie exemplaire — « Aujourd'hui ce qui est parfait retarde », P. Valery[11] — évocatrice du travail scrupuleux des artistes du XIXe siècle, pourrait paraphraser la sentence de Valery : « Le spontané ne me semble jamais assez *bien* », le *« mien »* étant l'apanage des romantiques et des symbolistes qui pensent comme Odilon Redon[12], murmurant, *« A soi-même »* : « Chaque artiste cherche solitairement sa voie sans autre initiateur à son rêve que lui-même. »

Anne PINGEOT

Fig 80
Paul DUBOIS
Monument au Génie français, au centre *Eve* drapée dans une feuille de papier
Photographie, début XXe siècle
Paris, musée d'Orsay

Fig 81
Auguste SAINT-GAUDENS, 1848-1907
L'Eve de Paul Dubois
Dessin, vers 1873
Darmouth College Library, Hanover, New Hampshire.
En dépôt au Metropolitan Museum of Art, aile américaine

III, 2
Moulage

Cat 20 à 23
Fig 82 à 83

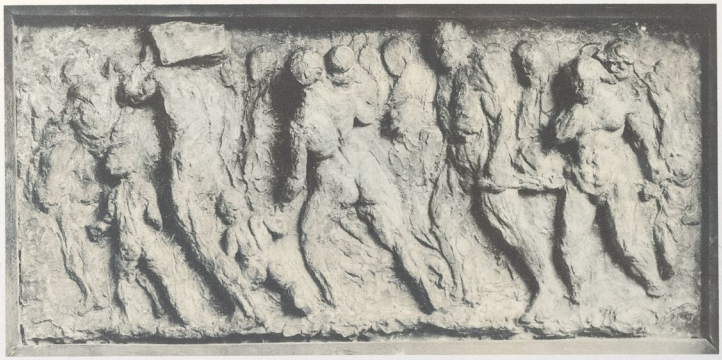
Terme ambigu, moulage peut désigner soit une opération, étape presque obligatoire dans la fabrication d'une sculpture, soit par extension l'objet qui résulte de cette opération. *Moulage* indique alors qu'il ne s'agit plus d'un original mais d'une répétition dont le nombre d'exemplaires est illimité. Obtenues grâce à l'utilisation d'un *moule à pièces* conçu de façon à se démonter au moment du démoulage, et donc réutilisable plusieurs fois de suite, réalisées en plâtre, terre cuite et aujourd'hui en résine, ces répétitions permettent la diffusion d'une œuvre dans un but commercial (cf. ch. III, 4, *Edition*) ou pour l'enseignement. Le XIXe siècle vit en effet se constituer de grandes collections de moulages, publiques et privées[1].

En revanche, dans le premier cas, l'opération du moulage (Fig 82) permet de passer d'un modèle en terre glaise ou en plastiline, matériaux trop fragiles pour se conserver, à un modèle en plâtre qui devient l'œuvre originale, unique, le

Fig 82 □
Edouard DANTAN, 1848-1897
L'atelier de moulage
Toile, 1884
Limoges, musée municipal

Les notes du chapitre III,2 se trouvent page 410.

Fig 82



Cat 20

Cat 21

premier modèle et le moule dit à *creux perdu* ayant été détruits au cours du travail. En effet, en résumé[2], après constitution du moule (en une pièce s'il s'agit d'un relief, en deux *coquilles* pour une ronde-bosse) par application de couches de plâtre sur le modèle en terre, celui-ci est retiré — donc détruit — de l'intérieur du moule et remplacé par le nouveau matériau. La destruction du moule constitue la dernière étape et permet de faire apparaître l'œuvre cernée par une *couture* continue qui correspond à la ligne de jonction des deux coquilles.

Selon un processus qui n'a d'inhabituel que le laps de temps écoulé entre le modelage des reliefs (sans doute vers 1848-1850) et leur moulage (à la fin de la vie de l'artiste), Daumier fit ainsi mouler par son ami le sculpteur Geoffroy-Dechaume les deux reliefs des *Emigrants :* ayant entraîné la destruction des terres crues, les plâtres devinrent de ce fait

les originaux (1re version, **Cat 20** ; 2e version, Etats-Unis, collection particulière). Pour permettre l'édition en bronze, Georges Rudier, surmoula en 1955 le plâtre original de la première version. Le surmoulage, terme qui implique qu'il s'agit du moulage d'une œuvre achevée pour la répéter, a souvent une connotation péjorative : réalisé dans le cas de Daumier, sur un plâtre précieux pour éviter tout risque d'accident, il peut aussi servir de point de départ à l'édition frauduleuse d'une œuvre célèbre (les bronzes de Degas par exemple) : les exemplaires qui constituent cette édition sont alors considérés comme des faux.

Le plâtre original de la deuxième version des *Emigrants* a fait l'objet de surmoulages dès la fin du XIXe siècle. Demeurée dans la famille Geoffroy-Dechaume, l'épreuve présentée ici **(Cat 21)** a servi à la fonte de trois bronzes par Clementi. Elle n'est pas entièrement dégagée de la gangue de plâtre, ce qui lui donne un aspect un peu fruste, mais « son extraordinaire fraîcheur pourrait faire penser qu'il s'agit du premier surmoulage du plâtre original, voire même du second plâtre obtenu à partir de la terre crue, opération très difficile à réaliser mais que d'excellents mouleurs sont parfois parvenus à mener à bien pour des reliefs »[3].

Toutefois, le moulage n'intervient pas qu'au moment de l'exécution du modèle définitif. Il est un auxiliaire indispensable de la création et, sans en arriver comme Rodin, à faire « jeter en plâtre » tout ce qui sortait de leurs mains pour le conserver, de nombreux sculpteurs faisaient mouler en terre leurs esquisses de façon à pouvoir retravailler les épreuves tout en gardant leur point de départ, ou expérimentaient diverses solutions à partir d'épreuves en plâtre : des essais « en matière différente et de prix » pour les yeux de la *Nature se dévoilant* **(Cat 84)** furent insérés dans des moulages du visage et permirent à Barrias de « choisir la nuance précise qui (conviendrait) le mieux à l'expression de sa figure »[4].

Dans tous ces cas, l'empreinte est prise sur un modèle en terre. Mais elle peut l'être aussi directement sur nature, comme cela arriva pour la *Femme piquée* de Clesinger **(Cat 212)** et la *Cléo de Mérode* de Falguière **(Cat 22)**.

Cat 22

Cat 20
Honoré DAUMIER, 1808-1879
Les Emigrants, première version
Bas-relief plâtre, vers 1848-50?
H. 0,28; L. 0,66
Historique : Collection Geoffroy-Dechaume - Acquis en vente publique en 1960.
Paris, musée d'Orsay, dépôt du musée du Louvre (inv. R.F. 2830).

Cat 21
Honoré DAUMIER
Les Emigrants, deuxième version
Bas-relief, plâtre, vers 1848-50?
H. 0,545; L. 0,935; P. 0,165 (relief seul : H. 0,346; L. 0,740).
Historique : Premier surmoulage exécuté sur le plâtre original (Etats-Unis, coll. part.). Don de la famille Geoffroy-Dechaume, en 1982.
Paris, musée d'Orsay, dépôt du musée du Louvre (inv. R.F. 3637).

Cat 22
Alexandre FALGUIÈRE, 1831-1900
Danseuse (Cléo de Mérode)
Modèle plâtre avec points de repère, vers 1895
H. 1,65; L. 0,77; P. 0,57
Historique : Don G. Sins en 1953.
Exposition : Marbre 1896, Paris, Salon S.A.F. n° 3428.
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 2674).

Fig 83

Procédé de travail courant — n'était-il pas interdit aux candidats au Prix de Rome de l'utiliser en loges ? — pratiqué par beaucoup de sculpteurs, le *moulage sur nature* (Fig 83) fut violemment attaqué par David d'Angers qui insista à plusieurs reprises sur le fait que « ce « fac-similé de nature, (...) ce calque inanimé de la vie ne doit servir à l'artiste qu'à titre de note »[5]. Ayant visité en 1853 l'atelier du sculpteur italien Vela qui « moule énormément : des torses, des jambes et des bras, et puis il unit toutes ces parties avec une grande adresse », il remarquait que « ce n'est certes pas là le but de la statuaire ; elle doit être pour ainsi dire moulée par le cerveau de l'artiste, et, s'il est impressionnable, s'il est initié dans les merveilleuses volontés de la nature et dans les secrets de l'âme, il vous donnera son impression qui, en vous rendant l'image du vrai, vous donnera une œuvre plus vivante de la vie morale »[6].

En remettant à David le masque de *Laplace* moulé sur nature, Biot lui dit : « Je vous l'offre parce que vous lui rendrez la vie[7]. » En effet, si le moulage de membres humains, de draperies[8], d'animaux[9], était admis comme procédé de travail, il était entendu que cela ne devait être qu'un point de départ, le sculpteur utilisant le moule pris sur nature pour réaliser une forme en terre glaise sur laquelle il « (redresserait) les pauvretés du naturel »[10] avant de la mouler de nouveau pour obtenir le plâtre définitif.

Mais lorsque, comme ce fut le cas pour *La Mort de Caton d'Utique* de Roland en 1783, pour l'*Age d'Airain* de Rodin au Salon de 1877 ou pour la *Cléo de Mérode*, le public imaginait que le sculpteur s'était contenté d'assembler ces moulages sans intervenir, cela déchaînait un scandale très nuisible à un artiste en début de carrière : Roland[11] et Rodin[12] — qui n'hésiterait plus en 1917 à réaliser la *Main de Dieu* à partir d'un moulage de sa propre main — s'évertuèrent donc à prouver que c'était à leur propre travail et à leur connaissance du corps humain que les œuvres incriminées devaient leur anatomie parfaite. En 1896 en revanche, Falguière était

Fig 83
Edouard DANTAN
Le moulage sur nature
Toile, 1887
Göteborgs, Konstmuseum

Cat 23
Albert-Ernest CARRIER-BELLEUSE, 1824-1887
Vestale voilée
Buste terre-cuite, 1859
H. 0,75 ; L. 0,46 ; P. 0,30
Inscription : Sur la base à sa gauche : Carrier.
Historique : *Don de l'artiste sans doute en 1861.*
Exposition : *1859 Paris, Salon n° 3122.*
Laon, musée archéologique (inv. S. 446).

âgé et c'est Cléo de Mérode qui souffrit du scandale au point de demander à l'artiste de certifier qu'elle n'avait posé que pour le buste[13] !

Confié à des ouvriers spécialisés presque toujours d'origine italienne, le moulage de travail se fait donc surtout en plâtre. En revanche pour l'édition la terre est souvent préférée car elle permet d'obtenir un aspect plus flatteur : dans la mesure où une fois sortie du moule, elle doit être cuite (après avoir été évidée intérieurement de façon à empêcher qu'elle ne se fissure sous l'effet de la chaleur) l'artiste a la possibilité de retoucher l'œuvre avant cuisson et de lui rendre une vigueur de relief qu'il est impossible d'obtenir par moulage. Ce procédé devait être poussé à la perfection par Carrier-Belleuse dont la *Vestale* **(Cat 23)** exécutée au début de sa carrière n'est peut-être pas encore une œuvre d'édition, mais montre déjà cette façon de faire dans les plis et surtout dans la couronne de fleurs : reprenant chevelures, drapés, fleurs, broderies, etc. il confère la spontanéité et la nervosité d'un original à chacune des épreuves de ces figures très plaisantes qui connurent un succès si vif.

Antoinette Le Normand-Romain

III, 3
Sculpture et photographie

Cat 24 à 26
Fig 84 à 97

Le catalogue de l'exposition *L'œuvre de Rupert Carabin 1862-1932*, qui eut lieu à la Galerie du Luxembourg en 1974, avait permis d'entrevoir pour la première fois un passionnant ensemble de photographies de modèles, réalisé par le sculpteur et toujours conservé par la famille de l'artiste. La découverte, il y a trois ans, du complément de ce même fonds à la Fondation Le Corbusier[1] devait nous permettre d'étudier l'œuvre de Carabin sous un angle inhabituel — une collection d'images lui ayant servi de sources d'inspiration, d'autant plus précieuse qu'il nous laissa fort peu de dessins susceptibles de nous aider à comprendre la genèse de son œuvre étrange. De par la personnalité de leur auteur, leur nombre, leur sujet, ces deux ensembles de clichés constituent peut-être aujourd'hui le plus important ensemble de photographies de sculpteur actuellement connu, et permettent de mieux mesurer les échanges qui eurent lieu entre ces deux disciplines artistiques.

L'utilisation de la photographie par les peintres et sculpteurs nous paraît être aujourd'hui une chose naturelle, ou du moins imaginable. Elle n'allait pourtant pas de soi au siècle dernier: certains crurent même devoir prédire la mort de tous les arts plastiques au seul profit de la photographie si celle-ci se développait. Et Charles Baudelaire, entrant dans la polémique en 1859, ne sut que l'intensifier. Les mêmes craintes furent formulées lorsque le cinéma naissant menaça le théâtre, puis lorsque la télévision, à son tour, sembla être un danger mortel pour les salles obscures!

L'intérêt des artistes pour la photographie ne pouvait, cependant, que s'imposer. En premier lieu parce que, parmi les pionniers du nouvel art, Niepce était aussi lithographe, Daguerre et Nègre étaient avant tout des peintres, et le premier avec talent. La fragilité des plaques et des tirages faisaient pourtant du procédé un instrument de travail pratique mais souvent éphémère. Est-ce pour cette raison que les fonds anciens d'ateliers ne proposent que peu de photographies — lorsqu'il y en a — dont on peut supposer qu'elles n'étaient ni données ni vendues comme l'aurait été un dessin?

Son emploi ne laisse pourtant aucun doute, depuis les essais de Corot, des peintres de Barbizon, les clichés pris par Durieu pour Delacroix, les mises en page sans ambiguïté des toiles de Degas ou de Toulouse-Lautrec. Il est intéressant de noter que cette utilisation se rencontra peu chez les artistes se réclamant du réalisme ou du naturalisme. Mais il est vrai que tout leur art tendant vers l'accaparement de l'apparence, physique ou psychologique, l'emploi immodéré de clichés aurait pu les faire taxer de «décalqueurs». Cette remarque est également applicable aux impressionnistes du plein air. Mais ceux-ci ne tentèrent-ils pas d'approcher le réel dans ses manifestations les moins photographiables (sensation de l'espace, du mouvement, de la couleur changeante)? On pourrait se demander s'il ne s'agissait pas là, entre autres, d'une opposition consciente et voulue à un pictorialisme photographique grandissant.

Les peintres plus directement tentés par la photographie, à la fin du siècle dernier, furent en fait ceux dont les œuvres ne pouvaient en rien être confondues avec des tirages coloriés: Gustave Moreau, à la fin de sa vie, faisait des corrections à la gouache sur des reproductions de ses *Prétendants*; Mucha se servait de photos de modèles comme s'il s'était agi de dessins, allant même jusqu'à les mettre au carreau; si Munch s'inspirait parfois de prises de vue pour ses autoportraits, ses activités de peintre et de photographe restaient généralement séparées, l'atmosphère permettant seule de reconnaître une paternité identique aux produits des deux techniques — Bonnard rendra cette étanchéité absolue. La

Les notes du chapitre III,3 se trouvent page 410.

photographie au service de la peinture n'est qu'un point de départ, qu'une sorte de « dessin », et le motif qu'elle comporte est intégré dans une composition qui en dénaturera complètement la signification originelle. Seul Khnopff, apparemment, sut travestir la personne qu'il photographiait dans une intention bien précise et pour une composition totalement composée à l'avance (*Memories*, 1889).

Le sculpteur aborde la photographie avec un autre regard : l'ouvrage qu'il se prépare à exécuter sera souvent en trois dimensions, alors que son cliché ne peut être que plan ; mais il aura l'avantage d'avoir un document monochrome — pour une sculpture sans plus de couleurs — dont il pourra préparer et contrôler l'accentuation des ombres. Pour lui, ce document sera d'une importance plus appréciable encore que pour le peintre, lui permettant de réduire considérablement la longueur des séances de pose ; dans le cas des bustes ou des sujets à personnage unique, l'œuvre achevée se différenciera peu, dans sa composition, de son point de départ photographique. Aussi, si la photographie a jusqu'ici été étudiée presque exclusivement dans ses rapports avec la peinture, il serait faux de croire que le sculpteur en était moins friand. Loin de là ! Lacombe posant lui-même devant l'objectif pour son *Christ en croix* (musée des Beaux-Arts de Brest) ou les incroyables clichés commandés par Gaudí au moment de la réalisation de la statuaire de la Sagrada Familia (le modèle était placé sur un podium entouré de gigantesques miroirs, ce qui permettait de fixer trois points de vue sur le même document) sont deux exemples qui permettent de s'en convaincre.

Trois artistes retiendrons ici notre attention, chacun illustrant une attitude différente du sculpteur face à la photographie directement liée à son travail de plasticien : Rupert Carabin, d'abord, qui fait poser ses modèles sans beaucoup d'idées préconçues ; puis Henri Gréber, agissant presque en scientifique et demandant déjà à la photographie de donner l'apparence de la statue lorsqu'elle sera terminée ; Henri Godet, enfin, pour qui la prise de vue — à une exception près — a le rôle de témoignage, le modèle reprenant artificiellement la pose à côté de l'œuvre pour laquelle il servit. Un dernier type de photographie liée à la sculpture reste bien évidemment la reproduction pure et simple de l'œuvre d'art, mais celle-ci échappant presque totalement à l'artiste — en tout cas à son imaginaire et à sa sensibilité — nous ne le mentionnons que pour mémoire.

Rupert Carabin, sculpteur symboliste surtout célèbre pour ses meubles anthropomorphes, pratiqua la photographie avec l'enthousiasme de certains amateurs brillants, puisqu'il alla jusqu'à inventer le détourage, en collant du carton découpé directement sur la plaque. Ce qui est conservé à la Fondation Le Corbusier est constitué par deux albums de tirages sépia, accompagnés d'un petit ensemble de photographies isolées, et surtout 324 plaques de verre. L'ensemble doit représenter environ 500 clichés différents, dont le sujet est presque uniquement un modèle féminin nu, représenté dans de multiples positions, et dans le cadre de l'atelier de l'artiste.

Plusieurs inscriptions, dont le nom de Carabin écrit à l'intérieur d'une des boîtes de plaques, nous permirent d'attribuer ce fonds important en toute certitude. Bien qu'il se trouvât au milieu de la propre documentation de Le Corbusier, son ancienneté et sa nature ne permettaient en rien d'en donner la paternité au grand architecte. Sur une chemise, celui-ci se permit d'ailleurs d'écrire quelques lignes destinées à lever les doutes : « En 1953 les héritiers de Rupert Carabin CARABIN sculpteur de Montmartre que j'ai connu vers 1915 (mon rapport sur l'enseignement du dessin) m'ont envoyé le stock des *clichés verre et albums de photos de* nus que Carabin confectionnait autrefois (40 années auparavant). De cette façon ces archives début de siècle ne sont pas détruite [sic]. L. C. »

La volonté de sauvegarder ces documents expliquerait-elle uniquement leur présence dans les archives de Le Corbusier ? La note n'était-elle pas plutôt une manière pudique de légitimer cette présence aux yeux de qui les trouverait ? Car leur nouveau propriétaire n'ignorait en rien le caractère érotique de quelques-unes de ces photos, pour ne pas dire franchement pornographique pour une dizaine d'entre elles.

La Fondation conserve deux lettres de Carabin de décembre 1915, qui montrent qu'à cette date les deux hommes étaient assez liés pour s'appeler « cher ami » : Le Corbusier lui avait demandé des notes sur l'Art Nouveau que le sculpteur lui adressa effectivement. Rien de plus ne nous est connu sur leurs relations, mise à part la tradition qui veut que l'architecte suisse, arrivant à Paris, se soit rendu chez Carabin pour lui demander une lettre de recommandation. Toujours en décembre, mais en 1952, la fille du sculpteur écrivit à Le Corbusier : « Monsieur, parmi les papiers de mon père Rupert Carabin, je retrouve une lettre que vous lui avez adressée en 1929 et dans laquelle vous lui demandiez sa collection de photographies. Il n'a certainement pas gardé cette lettre sans motif. [...] N'ayant aucunement l'usage de cette collection et ravie si elle peut être utilisée, elle est à votre disposition. » Tel est le point de départ d'une donation qui s'acheva le 8 avril 1954 par une lettre de remerciement pour « le colis que vous m'avez envoyé ». Entre-temps, de nombreuses missives avaient été échangées, précisant la

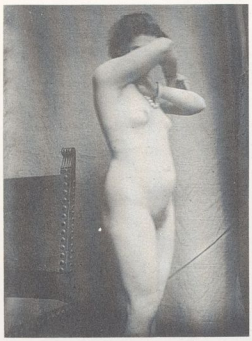


Fig 84

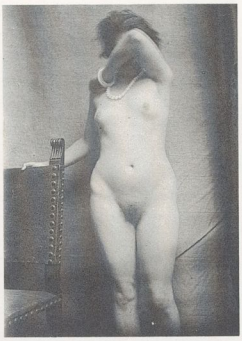


Fig 85

Fig 86

Fig 87

Fig. 88 A

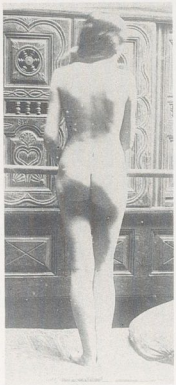


Fig. 88 B

Fig. 89 A

Fig. 89 B

Fig 90 A

Fig 90 B

Fig 91

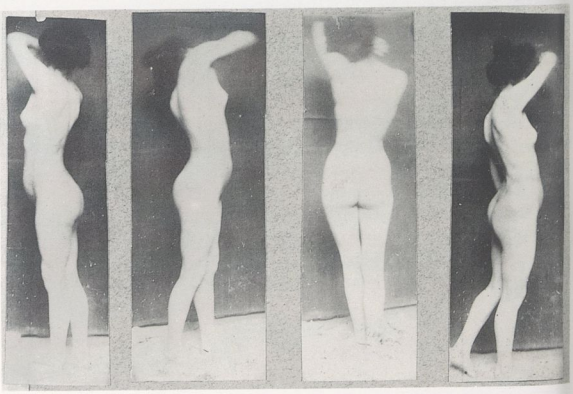


Fig 92

nature de l'envoi (album, puis plaques de verre), ses lacunes (« les photos de ses œuvres ont été introuvables ») et son contenu (« L'album que vous attendez va se traduire par quelques kilos de plaques négatives, dont quelques-unes vous réserveront une surprise certaine, mais vous avez l'habitude des fantaisies d'artistes, et vous connaissez bien mon père. Vous reconnaîtrez peut-être des personnalités aujourd'hui disparues, dans des costumes plutôt insolites. ») Il semble possible de dater la plus grande partie de cet ensemble entre 1900 et 1915. En effet, presque aucune des premières œuvres de Carabin (la grande bibliothèque du musée d'Orsay, de 1890, la série des Loïe Fuller (1896-1897), etc.) n'a été réalisée en s'inspirant d'une de ces photos, alors que la plupart des grands meubles postérieurs à 1900 y trouvent des échos probants. Une médaille, lisiblement datée de 1915, figure parmi les rares œuvres de l'artiste reproduites sur une plaque de ce fonds, et prouve clairement qu'au moment de sa rencontre avec Le Corbusier, Carabin s'adonnait toujours à la photographie.

Dire que chaque cliché de Carabin peut se rapporter avec précision à l'une ou l'autre de ses sculptures serait, hélas, un rêve. Beaucoup d'entre elles ne furent jamais utilisées. Et pratiquement toutes celles qui suggéreraient des similitudes offrent en fait, à l'envi, des variantes telles que le chercheur

Fig 84 □
Rupert CARABIN, 1862-1932
Modèle se cachant le visage
Photographie. Plaque négative au gélatino-bromure d'argent
H. 0,178; L. 0,129
Paris, fondation Le Corbusier

Fig 85 □
Rupert CARABIN
Modèle se cachant le visage
Photographie. Plaque négative au gélatino-bromure d'argent
H. 0,178; L. 0,129
Paris, fondation Le Corbusier

Fig 86 □
Rupert CARABIN
Modèle de profil
Photographie. Epreuve au bromure d'argent
H. 0,121; L. 0,091
Paris, fondation Le Corbusier

Fig 87 □
Rupert CARABIN
Modèle, le bras sur le front
Photographie. Epreuve au bromure d'argent
H. 0,12; L. 0,089
Paris, fondation Le Corbusier

Fig 88 A □
Rupert CARABIN
Modèle à la barre, de face
Photographie. Epreuve au bromure d'argent
H. 0,121; L. 0,07
Paris, fondation Le Corbusier

Fig 88 B □
Rupert CARABIN
Modèle à la barre, de dos
Photographie. Epreuve au bromure d'argent
H. 0,115; L. 0,053
Paris, fondation Le Corbusier

Fig 89 A □
Rupert CARABIN
Modèle de profil, bras levés
Photographie. Epreuve au bromure d'argent
H. 0,111; L. 0,054
Paris, fondation Le Corbusier

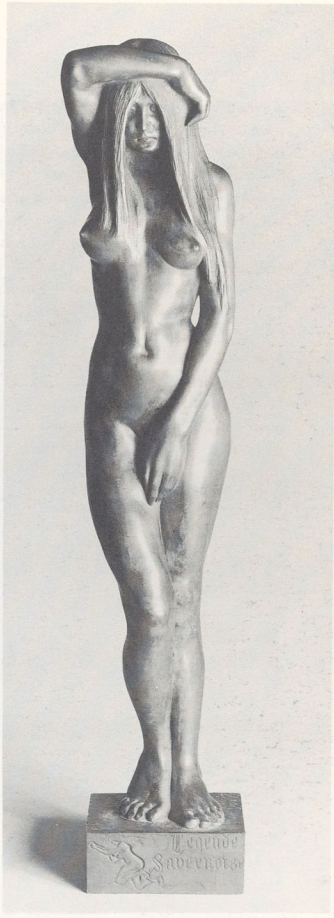
Fig 89 B □
Rupert CARABIN
Modèle de dos, les bras levés
Photographie. Epreuve au bromure d'argent
H. 0,114; L. 0,059
Paris, fondation Le Corbusier

Fig 90 A □
Rupert CARABIN
Modèle de face, le bras sur les yeux
Photographie. Epreuve au bromure d'argent
H. 0,174; L. 0,084
Paris, fondation Le Corbusier

Fig 90 B □
Rupert CARABIN
Modèle de dos, regardant vers la droite
Photographie. Epreuve au bromure d'argent
H. 0,171; L. 0,12
Paris, fondation Le Corbusier

Fig 91 □
Rupert CARABIN
« Phryné »
Photographie. Epreuve au bromure d'argent
H. 0,169; L. 0,08
Paris, fondation Le Corbusier

Fig 92 □
Rupert CARABIN
Modèle, le bras replié sur le visage
4 photographies. Epreuves au bromure d'argent
A) H. 0,112; L. 0,03 - B) H. 0,113; L. 0,04
C) H. 0,113; L. 0,035 - D) H 0,113; L. 0,035
Paris, fondation Le Corbusier



Cat 24

Cat 24
Rupert CARABIN, 1862-1932
Légende savernoise
Figure décorative en bois, 1914
H. 0,829; L. 0,174; P. 0,18
Inscriptions: Sur la terrasse (angle supérieur droit): *R. Carabin 1914.* Sur le rebord: *Légende savernoise* (face); *tant qu'une cong/immobile nue les/s des passants* (gauche, sur trois lignes); *Surprise par l'an/énère plus heur/cheveux sur la f* (droit sur trois lignes).
Historique: Acquis au Salon; attribué au musée du Luxembourg en 1920; reversé au musée du Louvre en 1977.
Exposition: 1919, Paris, Salon SNBA (n° 980).
Le texte complet du texte de la terrasse (figurant au livret du Salon) est: « Surprise par l'angélus au retour du Sabat, tant qu'une congénère plus heureuse ne la délivre, elle reste immobile, nue, les cheveux sur la figure, exposée aux regards des passants. » Sur l'œuvre, les parties manquantes de ce texte devaient se trouver sur la face postérieure, qui fut amputée d'une tranche de quelques millimètres à une date indéterminée (pour une raison de stabilité?).
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 3181).

pourrait sans cesse douter de sa perspicacité! Heureusement, la méthode de l'artiste, si elle paraît d'abord déroutante, n'en est pas moins claire après l'étude complète de l'ensemble des plaques et albums.

La confrontation entre *Légende savernoise* de 1914 **(Cat 24)** et ses modèles photographiques les plus probables en montre parfaitement les caractéristiques. La statuette est de toute évidence un des nombreux avatars de la *Phryné* de Gérome de 1861 (Kunsthalle, Hambourg), qui cache son visage avec son bras pendant que ses juges contemplent sa nudité. De nombreux photographes, parmi lesquels Demachy et Marconi, reprirent le motif avec une totale fidélité au modèle peint. Pourquoi pas aussi Carabin? Il nous propose sa version de la Phryné dans deux vues d'une même femme (Fig 84-85). Les intentions plus sculpturales que photographiques de l'artiste sont ici évidentes: la présence d'un siège et d'une tenture montrent son indifférence quant à la mise en scène; le flou du cliché au niveau des bras témoigne de son peu d'inquiétude face à la technique et son mépris d'une perfection dans le résultat, d'un point de vue esthétique. Ici, seule la pose l'intéressa au point qu'il ait voulu en faire deux variantes. D'autres Phryné apparaissent ici et là (Fig 89A et B, 90...). Le modèle change, se rapproche ou s'éloigne de ce que sera *Légende savernoise*, mais à chaque fois propose une ressemblance avec la statue. Il est en particulier un cliché d'une femme appuyée à une barre, sur fond de meubles gothique: elle prête la pose de ses jambes à la *Légende* (Fig 88A); la même, de dos (Fig 88B), adopte la même position des membres inférieurs et sa chevelure est déjà celle de la sorcière savernoise. Notre Phryné varie parfois son geste, comme dans une série de quatre clichés (Fig 92). Carabin montre son intention d'envisager de multiples angles de vue. Deux superbes photographies (Fig 91A et B), parmi les plus belles du fonds, offrent de nouvelles variations sur le même motif, une première fois à la manière de Burne-Jones (de dos), une seconde fois dans le goût de Henner (de face). Enfin, deux clichés sont indiscutablement déjà *Légende savernoise*. Le premier (Fig 86) nous la montre de profil (devant une chaise que personne ne se préoccupa d'ôter), la main droite sur la tête, et non plus sur les yeux, la gauche cachant son sexe (geste rare dans cet ensemble de photographies, mais tout à fait nécessaire ici), les pieds serrés, mais en éventail. Le corps a la même lourdeur et la même raideur. Le second cliché (Fig 87) reprend exactement la même pose, mais ici totalement de face. Il semble même que Carabin se soit aussi inspiré du corps de son modèle auquel un éclairage très calculé donne déjà l'apparence d'une forme sculptée. Le visage de la *Légende* fut emprunté à une autre femme.

Fig 93

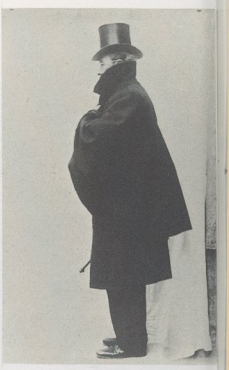


Fig 94

Avec Henri Gréber et son effigie en pied du sculpteur Fremiet qu'il exposa en 1903, nous changeons totalement d'approche et d'esprit. Ici, plus de hasard, plus de flou, plus d'approximation: les quatre photographies du fonds Fauré-Fremiet[2] (Fig 93-96) représentent le sujet sous les quatre angles de vue principaux: face, dos, profils, tels qu'ils se présenteront sur l'œuvre définitive **(Cat 25)**. Sur cette dernière, seuls le socle, évoquant les œuvres principales d'Emmanuel Fremiet, et la mâchoire animale qui repose derrière les pieds de la statue, constituent les «améliorations» qui semblaient s'imposer.

Qui réalisa les photographies? Peut-être Gréber lui-même, mais on pourrait en douter puisqu'elles figurent dans un ensemble documentaire qui lui est par ailleurs étranger, se rapportant plus directement au modèle de l'œuvre qu'à son auteur. L'important n'est pas tant ici la paternité des clichés que leur utilisation, ayant été pratiquement reproduits tels quels, mais en volume. On serait même tentés de dire: de manière mécanique. Le professeur Wolfgang Drost cite cette sculpture, ainsi que celle représentant le peintre Gérôme, exposée par le même Gréber en 1904, comme étant des témoignages rares et passionnants de la rencontre entre sculpture et photosculpture (Drost, 1985). En quelques mots, disons quelque chose du principe de la photosculpture, intéressante mais brève tentative d'édition à bon marché de sculptures réalisées grâce aux moyens de la photographie: le modèle était photographié simultanément par 24 appareils également répartis sur le pourtour d'une rotonde. Il suffisait ensuite, à l'aide d'un pantographe, de

Fig 95

Fig 96

reproduire les 48 profils obtenus sur un bloc de glaise, en le tournant à chaque fois de 15°.

Nos quatre photographies de Fremiet ne présentent de lui que 8 profils sur les 48 qu'exigeait la photosculpture. Mais le principe y est, sans toutefois ôter à l'artiste la possibilité de faire jouer son libre-arbitre et sa fantaisie quant aux détails.

Fig 93 □
Henri GRÉBER (?), 1855-1941
Emmanuel Frémiet (de face)
Photographie, 1903
H. 0,186; L. 0,137
Paris, musée d'Orsay (dépôt de la BN, Musique)

Fig 94 □
Henri GRÉBER (?)
Emmanuel Frémiet (profil droit)
Photographie, 1903
H. 0,186; L. 0,137
Paris, musée d'Orsay (dépôt de la BN, Musique)

Fig 95 □
Henri GRÉBER (?)
Emmanuel Frémiet (de dos)
Photographie, 1903
H. 0,186; L. 0,137
Paris, musée d'Orsay (dépôt de la BN, Musique)

Fig 96 □
Henri GRÉBER (?)
Emmanuel Frémiet (profil gauche)
Photographie, 1903
H. 0,186; L. 0,137
Paris, musée d'Orsay, (dépôt de la BN, Musique)

Cat 25

Cat 25
Henri GREBER, 1855-1941
Portrait du maître Fremiet
Statuette marbre jaune de Sienne, avec base ornée, bleu turquin et pierre lithographique, 1903
H. 0.479 (socle: 0.104); L. 0,183; P. 0,133
Inscription: Sur le socle, au bas du côté droit: *H. GREBER.*
Historique: Don de l'artiste en 1904; attribué au musée du Luxembourg, reversé au musée du Louvre en 1977.
Exposition: 1903, Paris, Salon S.A.F. (n° 2817).
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 3214).

Fig 97

En étudiant la plaque de verre (Fig 97) qui peut être mise en rapport avec *Le lierre* d'Henri Godet **(Cat 26)**, notre premier sentiment était qu'il s'agissait d'une représentation assez traditionnelle d'un modèle nu, dans un atelier, que divers accessoires aident à tenir une pose difficile, surtout devant un objectif dont l'obturateur devait rester ouvert un certain temps. En somme, une vue classique d'une séance de pose dans une mise en scène improvisée... Mais le document

Fig 97 □
Henri GODET (?), 1863-1937
Modèle, dans la pose du «Lierre»
Photographie. Plaque négative au gélatino-bromure d'argent
H. 0,119; L. 0,09
Collection Mireille Godet

Cat 26
Henri GODET, 1863-1937
Le Lierre
Statue terre-cuite patinée façon bronze sur socle bois, 1898
H. 0,82; L. 0,37; P. 0,21 (socle).
Inscriptions: Sur la terre-cuite, en bas à gauche: *A ma chère Nelly/ Henri Godet/ 1898* (dédicace à l'épouse de l'artiste); sur le socle, devant: *Le Lierre/ Je meurs où je m'attache.*
Historique: Resté dans la famille.
Exposition: Modèle plâtre: Paris, Salon S.A.F., 1898 (n° 3462).
Collection Mireille Godet.

donne aussi à voir (mal, mais sans ambiguïté) la terre-cuite finale à droite du modèle. Il s'agit donc en fait d'une séance de pose factice, documentaire, et sans aucun lien avec la conception ni la réalisation de l'œuvre elle-même. D'autres plaques, faisant également partie des archives photographiques du sculpteur, montrent à plusieurs reprises, et avec plus de netteté, cette étrange confrontation entre le modèle et son double sculpté, en particulier Mariette Sully posant, souriante, à côté du marbre la représentant avec les mêmes vêtements et le même chapeau, que l'artiste présenta au Salon de 1895. Trois ans plus tard, pour *Le lierre*, Godet n'avait pas cessé de vouloir, non un document préparatoire, mais un témoignage rétrospectif de son travail. Les autres plaques ont d'ailleurs à peu près toutes un rapport direct avec l'atmosphère des ateliers et non pas vraiment le travail qui pouvait s'y faire, nous conduisant chez les praticiens au milieu des marbres, où face à Godet lui-même, souriant devant ses créations.

Carabin, Gréber, Godet... Ces trois sculpteurs, vivant à la même époque, se différencient totalement, tant par leurs œuvres que par leur attitude devant la photographie : le premier invente, le deuxième exploite scientifiquement, le dernier témoigne. Mais tous trois pour eux-mêmes, car ils nous ont laissé leurs sculptures et leurs photographies, certes, mais aucun écrit pouvant nous permettre de mieux comprendre leur travail. Consacraient-ils beaucoup de temps aux prises de vue ? Eurent-ils une longue activité de photographes ? Quelle avait été leur formation ? Leur matériel était-il important ? Autant de questions qui restent encore aujourd'hui de grands points d'interrogation, tout comme l'identité de ces « personnalités disparues, dans des costumes plutôt insolites » qui acceptèrent de venir poser dans l'atelier de Rupert Carabin...

Georges Vigne

Cat 26

III, 4
Édition et fonte au sable

Cat 27 à 31

Fig 98 à 107

L'avènement des classes bourgeoises a provoqué une modification profonde des rapports de l'artiste et de son commanditaire. L'édition marque sans doute un point limite de la commercialisation de ces rapports, à tel point que le mécène n'est plus mécène, mais client. La production en série, permise par le développement de la fonte au sable et la réduction mécanique[1], abaisse les coûts de production. Par le nouvel intermédiaire qu'est l'éditeur, l'œuvre d'art est soudain proposée à un public brutalement élargi.

Situé à des carrefours nouveaux et multiples : ceux de l'art et de l'industrie, du multiple et du goût bourgeois, de l'œuvre d'art et de la diffusion à grande échelle de l'image, ce phénomène a longtemps été considéré comme mineur. Il s'est développé, il est vrai, en marge des circuits officiels, en particulier indépendamment des salons[2]. Il relève de préoccupations économiques : assurer, dans le cas de Fremiet comme dans celui de Carpeaux, un revenu aux sculpteurs. Il échappe complètement au champ traditionnel couvert par l'histoire de l'art. L'étude de l'œuvre édité de Fremiet sera l'occasion de préciser quelque peu son importance.

Fremiet et le monde de l'édition

Trois facteurs déterminants

1. La réduction mécanique

Lorsque Fremiet, vers 1855, débute dans l'édition, l'industrie du bronze d'art est en pleine expansion. Son développement prend sa source dans l'invention des procédés de réduction mécanique, dus surtout à Achille Collas (1795-1859) et Frédéric Sauvage (1786-1857), qui présentent leurs procédés en 1839 (Collas seul) et 1844 (Collas et Sauvage).

Avant cette invention, les réductions existaient, mais étaient le fait de praticiens qui réduisaient ou augmentaient, par des mesures successives, les modèles qu'on leur confiait. La reproduction était faite « au coup par coup » et coûtait donc fort cher (Metman 1944, p. 28).

A l'Exposition des Produits de l'Industrie française de 1839, trois procédés de reproduction ou de réduction mathématiques furent présentés respectivement par Moreau, Dutel et Collas — c'est dire si l'idée était « dans l'air ». Cinq ans plus tard, Sauvage expose lui aussi un procédé de réduction, inspiré comme celui de Collas du pantographe récemment perfectionné par Gatteaux. Mais Collas, qui présente de nouveau son invention perfectionnée, recueille l'unanimité des suffrages. Collas et Sauvage prennent des brevets.

Dès 1838, Barbedienne avait saisi le parti qu'il était possible de tirer d'une pareille invention. Il connaissait Collas depuis 1838, ce dernier travaillant avec lui dans une entreprise de papiers peints. Ils s'associent, et dès 1839 obtiennent un prix à l'Exposition. Les premières réductions produites sont tirées de la sculpture antique, mais Barbedienne étend rapidement son répertoire.

2. Le contrat

A côté du procédé Collas, et presque simultanément, apparaît le contrat liant le fondeur ou l'éditeur à l'artiste. La réduction mécanique peut ainsi être appliquée rapidement aux œuvres du XIXe siècle. « C'est à Barbedienne que revient l'honneur d'avoir posé les bases d'une nouvelle industrie en signant le premier contrat d'édition avec Rude et cela pour la vie entière de l'artiste. Il ira même plus loin en acquérant

Les notes du chapitre III,4 se trouvent page 411.

par avance la propriété exclusive de toutes les œuvres de Clésinger, pour leur reproduction en toutes dimensions et par tous les moyens. » (Metman 1944, pp. 33-34). En 1841, Susse signe un contrat avec Pradier. Les principales clauses des contrats sont les suivantes :

La cession

Le premier titre fixe de manière précise les libertés respectives de l'éditeur et de l'artiste. Le sculpteur cède à l'éditeur son droit de reproduction pour une ou plusieurs œuvres. Ce droit n'est pas forcément exclusif : « ... il arrivait fréquemment que la propriété d'une œuvre fût vendue par l'artiste en même temps à plusieurs éditeurs : il suffisait pour cela que la dimension ou la matière autorisée ne soit pas la même. » (Metman 1944, pp. 38-39). Mais les pouvoirs de l'éditeur peuvent être extrêmement étendus : dans le contrat Heuvelmans (Arch. nat. 368 AP 4) « Mademoiselle Heuvelmans, statuaire, cède (...) le droit de reproduire comme elle l'entendra la statue "Amour" à la Société G. Leblanc-Barbedienne (...) et d'en faire toutes les réductions que la Société jugera propres à son commerce. » Le comble en la matière est la cession en toute propriété (Arch. nat. 368 AP 4) où il est prévu dans les formulaires que Leblanc-Barbedienne aura « le droit de reproduire ce modèle en tout ou partie avec toutes les modifications et adaptations nécessaires à l'édition. Dans ce cas, il est convenu qu'il aura le droit de continuer à y mettre sa signature. » L'artiste pouvait ainsi voir son œuvre transformée en dessus de pendule.

Les droits d'auteur

L'invention doit en être attribuée, dans le domaine de l'édition en bronze, à Barbedienne. « En échange des droits qui lui sont concédés », l'éditeur verse à l'artiste — ou à ses ayants droit — un pourcentage calculé sur le prix de vente du bronze. Ce pourcentage est en général de 20 % chez Barbedienne au début du XXe siècle. (Exp. Contrat Antocolsky, 1er février 1904, Arch. nat. 368 AP 4). Le prix servant de base aux calculs des primes peut subir des abattements. Ils peut être diminué des remises que l'éditeur peut consentir à certains acheteurs ou à ses revendeurs. En revanche, lorsque le prix encaissé par l'éditeur est plus élevé que la base de calcul, la différence se fait toujours à l'avantage du marchand. Ainsi, en cas de vente d'épreuves dorées ou argentées, la prime n'est calculée que sur le prix du bronze patiné. D'où la prolifération, parallèlement à la vente des sculptures, de tout un appareil de présentation sur lequel le marchand fait un bénéfice net : petits socles en marbre, etc.

Rien n'empêche les éditeurs, surtout s'ils sont fondeurs, de revendre des exemplaires à d'autres marchands. Leblanc-Barbedienne a par exemple un dépôt à Marseille, la maison Leboffe, dont il reçoit des comptes tous les trois mois (Arch. nat. 368 AP 7, livres des ventes). C'est également ainsi que la maison Goupil — ensuite Boussod et Valadon — vend des Fremiet (Bartlett 1891, n° 796, p. 203 ; De Biez 1896, p. 71). Susse fournissait à Pradier une note des articles vendus le dix de chaque mois. Chez Leblanc-Barbedienne, les comptes étaient établis chaque trimestre.

La propriété des chefs-modèles

En cas de dénonciation du contrat, l'artiste peut reprendre ses modèles en payant à l'éditeur « les sommes effectivement déboursées par (...) lui pour l'établissement des réductions et des modèles en bronze »[3]. S'il reste des invendus, l'artiste peut les reprendre à leur prix de revient majoré de la prime, ou les laisser à l'éditeur qui les vend alors sans verser de droits d'auteur.

Si l'auteur ne les rachète pas, les modalités sont variables ; l'exemple « Heuvelmans » est relativement sévère : « Les modèles en bronze appartiendront de plein droit, en toute propriété avec tout droit de reproduction à la Société Leblanc-Barbedienne. » C'est-à-dire que le commerçant aura le droit de poursuivre l'édition comme bon lui semblera.

Il peut arriver que l'éditeur n'ait pas payé l'établissement de ces modèles : dans le cas de Fremiet, Leblanc-Barbedienne les avait rachetés à l'éditeur précédent. Le prix d'établissement des modèles a été remplacé dans le contrat, par le montant de ce rachat.

Durée des contrats et délais de résiliation

Les premiers contrats signés par Barbedienne étaient passés « pour la vie de l'artiste » (Rude) (Metman 1944, pp. 33-34). Par la suite, ils fixèrent une durée, celle-ci pouvant être extrêmement variable : de trois ou quatre ans à quinze ou vingt-cinq ans. Si l'artiste — ou l'éditeur — désire résilier le contrat, il doit le faire avec un préavis de dix mois à deux ans, sans quoi le renouvellement est automatique.

En 1943, on admet encore que « si l'œuvre vient à tomber dans le domaine public, l'éditeur a le droit de continuer la reproduction sans qu'aucun droit ne soit exigible »[4] !

La rédaction des différentes clauses laisse clairement apparaître les intérêts que défendent les contrats : un *marché* se met en place... mais la définition du « droit moral » n'apparaîtra dans la législation qu'en 1957 (loi du 11 mars).

3. La fonte au sable

Cette technique exige l'exécution préalable d'un modèle en matériau dur. Le principe consiste à prendre l'empreinte du modèle à l'aide d'un sable spécial, silico-argileux. Une fois serré et battu autour d'un motif, ce sable acquiert une assez grande dureté, et en raison de sa finesse, épouse les moindres détails du modèle.

Ce principe subit des aménagements pour les rondes-bosses aux formes contournées, qui ne peuvent se mouler en deux pièces simples. La fabrication du moule nécessite le façonnage de nombreuses pièces en contre-dépouille[5], et ressemble beaucoup à la fabrication d'un moule à pièces en plâtre. Les pièces battues (obtenues par le battage du sable contre le modèle) peuvent se manipuler, une fois séchées et talquées. Quant aux jets qui amènent le bronze liquide et aux évents qui permettent l'évacuation des gaz lors de la coulée, ils sont creusés dans le sable. Lorsque le modèle présente des parties en extension ou trop malaisées à mouler, on procède alors sur lui à des coupes : ces parties sont moulées et coulées à part. C'est en général le fait de toutes les statuettes éditées au XIXe siècle.

Après la confection du moule, le modèle en est retiré et on y confectionne un noyau qui se retrouvera ensuite à l'intérieur de l'exemplaire en bronze. Ceci a l'avantage d'économiser le bronze, d'alléger les exemplaires, mais surtout d'éviter les accidents qui ne manqueraient pas de se produire lors du refroidissement d'une masse d'alliage trop importante, en raison du retrait. Pour façonner ce noyau, on confectionne un exemplaire en sable que l'on diminue ensuite d'une épaisseur égale à celle que doit avoir le métal de l'exemplaire en bronze. Cette pratique donne des découpes un peu géométriques aux formes que l'on voit à l'envers, sous la base de l'exemplaire en bronze ; elle rend l'identification d'une fonte au sable assez facile. Le noyau est ensuite recouvert d'un enduit pour éviter qu'il ne s'effrite, et remis en place dans le moule, maintenu dans son logement par les étais, après avoir été étuvé. Le moule est enfermé dans des châssis remplis de sable tassé, prêt à la coulée.

Pour effectuer des tirages très importants, on utilise des modèles démontables en bronze, appelés *chefs-modèles* **(Cat 28, 29,** Fig 98). Ce sont en fait les premiers exemplaires des œuvres qui ne sont pas montés, mais parfaitement repris en ciselure. D'une grande résistance, ils ont un avantage manifeste par rapport aux modèles en plâtre : ils peuvent permettre la confection d'un nombre de moules très important alors que les opérations répétées de moulage rendraient rapidement les modèles en plâtre inutilisables.

Cat 27

Cat 27
Emmanuel FREMIET
Sainte Cécile
Esquisse cire, vers 1883
H. 0,347 ; L. 0,14 ; P. 0,152
Inscription : Sur la plinthe à gauche : *E.F.*
Historique : Atelier du sculpteur ; don de Mme Fauré-Fremiet, 1984.
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 3441).

Cat 28
Emmanuel FREMIET, 1824-1910
Sainte Cécile
Chef-modèle bronze, 1883-96
H. 0,50 ; L. 0,265 ; P. 0,19
Inscriptions : FREMIET sur la plinthe, à l'arrière droite ; *SCA CECILIA* sur le devant de la plinthe ; *G. FAURE* sur la portée musicale : *7 PIECES/749* sous la base.
Historique : Atelier de Charles More ; 1910, atelier de Barbedienne ; 1955, don famille Fauré-Fremiet.
Dijon, musée des Beaux-Arts (inv. 4214).

Fig 99
Emmanuel FREMIET
Sainte Cécile
Bronze argenté, 1875-96
New York, coll. part.

Cat 28

Fig 99

Les chefs-modèles de Fremiet, donnés au musée des Beaux-Arts de Dijon par la famille Fauré-Fremiet en 1955, nous donnent une compréhension assez complète du procédé : le nombre de pièces varie entre une seule et une quarantaine. Seules les parties telles que torses ou corps humains, corps de chevaux, etc., comportent un noyau. Les bras, les jambes et les petits accessoires tels que épées, harnachements de chevaux, sont pleins. Les chefs-modèles ont en outre cet avantage qu'ils évitent de recommencer à chaque moulage le creusement des jets des petites pièces. Dans le cas de *Saint Michel* par exemple (Fig 98) l'ensemble auréole-patte du monstre était moulé tel quel. Ainsi la séparation des différentes opérations permet d'accélérer le rythme du travail.

Lorsque la coulée a été effectuée et que le métal est refroidi, le moule est détruit, l'exemplaire que l'on en sort est nettoyé (dessablé), ébarbé (débarrassé des jets et évents qui restent soudés à lui et des bavures occassionnées par les joints des pièces battues) et débourré (délesté de son noyau et de son armature). Les chefs-modèles ont subi eux aussi les deux premières opérations. En revanche, ils restent remplis de sable pour le moulage suivant, et le dispositif prévu pour le débourrage est apparent. Pour ce dernier, dans le cas simple d'une statuette à large base, il n'est pas nécessaire de prévoir un orifice spécial : le noyau est retiré par cette base. Dans les cas plus compliqués, des ouvertures sont pratiquées dans les figures et des plaques destinées à les boucher dans l'exemplaire d'édition forment des pièces dans le modèle.

Enfin, les chefs-modèles gardent très souvent des traces du talc dont étaient enduites les pièces de sable qui le touchaient. D'où les marques blanches ou argentées que l'on peut y apercevoir.

Une fois le débourrage effectué, les parties fondues sont réparées (bouchage des trous de débourrage, limage des restes de jets et d'évents, etc.). Vient alors la ciselure. « Elle consiste essentiellement à rectifier, préciser et parachever

Cat 29

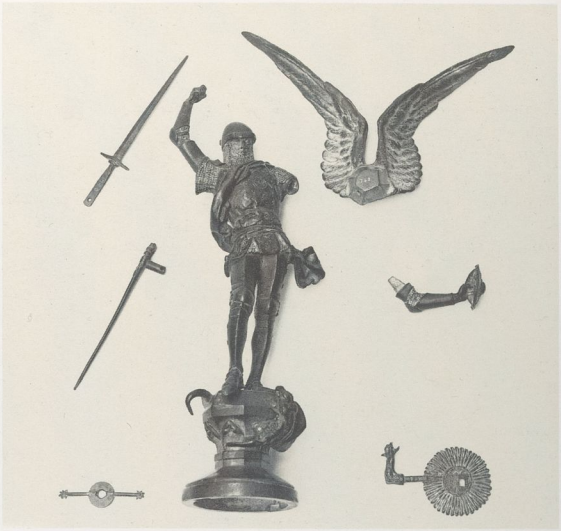


Fig 98

certains détails et à donner un grain uniforme au métal. » (Ministère de la Culture 1978, p. 278). Les pièces sont ensuite montées, puis livrées de nouveau au ciseleur, enfin recouvertes d'une patine. Nous reviendrons sur l'opération de ciselure. Voyons auparavant comment s'effectuait le montage.

Plusieurs types d'ajustement sont possibles selon la nature des pièces que l'on doit monter. Cette opération s'effectue à froid (c'est en tout cas ainsi pour les exemplaires de Fremiet) par emboîtement, sertissage et matage[6]. Les modes d'emboîtage des pièces sont divers (Fig 98). Les montures « à la romaine » sont les plus fréquentes[7]. On trouve d'autres types : en queue d'aronde, ou par simple juxtaposition mais toujours à l'aide d'une clavette. Enfin les très petites pièces — brides des chevaux, étriers, etc. — sont parfois serties par battage du bronze des surfaces en contact. Mais ceci est souvent insuffisant et il n'est pas rare que ces petites pièces se détachent à la longue. Les hampes d'oriflames, en porte-à-faux et fixées par un pas de vis de quelques millimètres de long seulement — alors qu'elles mesurent fréquemment vingt ou trente centimètres — tiennent assez mal.

Lors de l'assemblage des pièces, on peut se demander pourquoi *Saint Georges* ne se retrouvait pas avec l'épée de *Jeanne d'Arc*. Beaucoup de chefs-modèles portent un petit numéro estampé sous la base et sur les pièces jointes (soit sur leur partie interne, soit sur le jet qui les relie). Nous pensons qu'il pourrait s'agir d'un numéro de code affecté au sculpteur : ceci pouvait au moins éviter les mélanges entre les œuvres de deux auteurs différents chez un même éditeur. D'autre part, il arrive que la base des statuettes indique le titre de l'œuvre et le nombre de pièces, et, très rarement, que les pièces jointes portent ce titre. Un dernier type

Cat 29
Emmanuel FREMIET
Saint Michel
Chef-modèle bronze, 1879
H. 0,285 ; L. 0,155 ; P. 0,11
Inscription : E. FREMIET. sur le chapiteau vers le pied gauche du personnage.
Historique : Atelier de Charles More ; 1910, atelier de Barbedienne ; 1955, don famille Fauré-Fremiet.
Dijon, musée des Beaux-Arts (inv. 4213).

Fig 98
Emmanuel FREMIET, 1824-1910
Saint-Michel
Chef-modèle, bronze, démonté, 1879
Dijon, musée des Beaux-Arts

Fig 100
Emmanuel FREMIET
Sca CECILIA
Inscription pratiquée avant la fonte dans le modèle en plâtre ou en terre
Dijon, musée des Beaux-Arts

Fig 101
Emmanuel FREMIET
Saint Michel
749 : numéro poinçonné après la fonte sur chaque partie du chef-modèle — ici sur l'épée et le fourreau
Dijon, musée des Beaux-Arts

d'indication est parfois porté sous la base, généralement à la main et sur le modèle en plâtre avant la fonte. Ce sont des groupes de lettres tels que U-00, G-SS, U-LS, etc. Selon M. Jacques de Caso (Caso 1975, p. 3) ils pourraient se rapporter aux livres de comptes ou aux équipes de travail. Quoi qu'il en soit, les fondeurs avaient un système de repérage, sans doute interne à leur entreprise, et qui leur permettait de limiter les erreurs de montage. Si ce système de prévention était le seul, des erreurs de détails pouvaient cependant se produire.

De toutes les phases que nous avons évoquées, la ciselure est certainement la plus critique. C'est d'elle que dépend la valeur finale de l'exemplaire. Or, comme nous le verrons plus loin, le nombre d'exemplaires tirés est tel qu'il est impossible d'affirmer que les sculpteurs en général, ni Fremiet en particulier, aient ciselé eux-mêmes leurs statuettes[8]. Tout au plus pouvaient-ils exercer une surveillance plus ou moins importante sur le travail de leurs collaborateurs. « Monsieur Fremiet lui-même prépare ses modèles, s'occupe des réductions, surveille la ciselure... » (Vian 1902, p. 484).

Mais cette surveillance devait être plus ou moins régulière: Fremiet se devait à ses commandes, aux autres modèles qu'il exécutait, à sa charge d'enseignant au Museum. Aussi certains exemplaires peuvent-ils être décevants. Citons l'exemple de *Sainte Cécile* **(Cat 27, 28,** Fig 99): dans l'exemplaire en bronze, la face, poupine et presque gonflée, a perdu toute la tension du visage mince et frémissant du chef-modèle. Quant à la coiffure, elle a été purement et simplement modifiée, sans doute pour masquer un défaut de fonderie: des boucles remplacent la longue chevelure lissée.

Fig 100

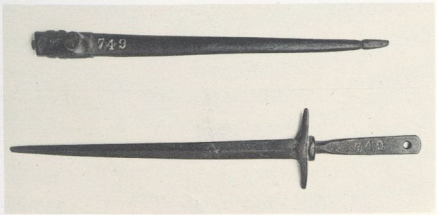


Fig 101

L'intervention du ciseleur peut être redoutable. Elle dépend autant de la composition du bronze que de sa compétence. Le bronze étant un alliage, les proportions respectives de cuivre et d'étain peuvent modifier la part d'intervention du ciseleur. Barbedienne utilise un alliage contenant une proportion d'étain (6,5%) plus élevée que la normale, qui épouse davantage les détails du moule et rend la reprise moins importante. Mais les petits artisans n'emploient pas d'alliage titré (Metman 1944, p. 44). La composition de celui qu'ils utilisent n'est pas constante, comme en témoignent les différences de grains et de couleurs très nettes entre certains chefs-modèles de Dijon.

Enfin, la pratique de la réduction ou de l'agrandissement mécanique, donne parfois des résultats médiocres.

L'inconvénient majeur de la fonte au sable provient de son plus grand avantage. La nécessité de produire en grand nombre a conduit les fondeurs à utiliser une séparation du travail plus radicale, à adopter une technique plus économique[9], multipliant les surfaces de réparage nécessaires, augmentant les risques de dénaturation des exemplaires en même temps que le travail du ciseleur.

Un sculpteur et ses bronziers

Sculpteur-Fondeur-Editeur

Dans l'édition des œuvres de Fremiet, on peut distinguer trois grandes périodes. L'artiste édita d'abord lui-même ses sculptures de 1855 environ — la coïncidence entre ses débuts dans l'édition et son mariage est significative — et 1872. L'almanach du Commerce de Didot-Bottin mentionne Fremiet comme « fabricant de bronzes, boulevard du Temple 42, spécialité de soldats et d'animaux, bronze et plâtre, tous les jours jusqu'à deux heures ». En 1872, il s'associe avec Charles More qui est son fondeur et son seul éditeur jusqu'à 1909 inclus (Didot-Bottin 1911). Au début de l'année 1910, l'ensemble de la collection passe à Gustave Leblanc-Barbedienne (De Biez 1910, p. 266; Didot-Bottin 1911)[10].

De tels « passages de pouvoir » ne sont pas rares dans l'histoire de l'édition. Metman cite le cas de Quesnel et Cie, qui à sa fermeture en 1850 passe à Delafontaine tous les contrats signés avec Duret (Metman 1944, p. 90). D'autres exemples de ce genre se trouvent chez Barbedienne lui-même; le premier est célèbre: en 1875, il fait racheter les huit dixièmes des modèles de Barye, et qui plus est, par Jacquemard... et Fremiet (Metman 1944, p. 118).

De quelque période qu'ils soient, les exemplaires de Fremiet sont toujours signés de la même façon ; vraisemblablement, avant la fonte du chef-modèle, sur le modèle en plâtre, la signature étant de ce fait assez molle. Il arrive qu'elle soit amputée par les coupes des mouleurs non prévues par le sculpteur. Les numéros d'exemplaire eux, sont poinçonnés dans le bronze après la fonte, les marques comme celle de la fonderie Barbedienne et les inscriptions portées sur les plinthes, sont parfois gravées (Fig 100, 101).

L'édition en plâtre

Fremiet a pratiqué l'édition en plâtre et en terre-cuite. Les épreuves en plâtre ont un épiderme lisse, les accessoires sont remplacés par des éléments de bois peints non sculptés. Cette production en matière fragile semble cependant avoir été beaucoup moins importante en qualité, en quantité et en « rôle social »[11].

La mode était au bronze, le gouvernement encourageait cette industrie. On peut penser que le type de clientèle n'était pas le même. L'édition en bronze, avec la profession de foi inconditionnelle en l'alliance de la science et de l'art qu'elle supposait, ciblait une classe sociale bien typée : la bourgeoisie, dont elle épousait les valeurs. Les épreuves en plâtre, d'un coût beaucoup moins élevé, prenaient sans doute des chemins différents[12].

Les moyens de diffusion

Fremiet s'occupe personnellement de la diffusion de son œuvre édité. Vers 1855, il ouvre son magasin de vente qu'il tient lui-même pendant dix-sept ans. Il poursuit son activité toute sa vie en ayant soin de se trouver des « associés », pour reprendre ses propres termes, et d'utiliser les moyens publicitaires à sa disposition (Fig 102, 103). Trois catalogues de son magasin boulevard du Temple subsistent (Arch. nat. F^{21} 81). A partir de 1878, Fremiet prend part aux Expositions universelles en tant que bronzier.

Il existe une photographie du stand « Fremiet » à l'Exposition universelle de 1900, dans la classe des bronzes d'art (Fig 104). « Signalons (Vian 1902, p. 484), de M. Fremiet, l'arrangement tout à fait original du fond d'exposition où, dans l'angle, son buste polychromé — et frappant de ressemblance — semble accueillir le visiteur ; puis une fantaisie dans laquelle se révèle tout l'esprit de l'artiste, et qui eut un succès énorme : un singe, tout à fait plaisant, qui le dos

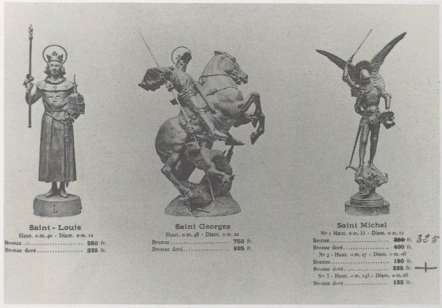


Fig 102

Fig 103

Fig 104

Fig 105

appuyé à l'angle d'une colonne, et tourné au public, lançait dans l'espace une quantité de bulles de savon en cristal, que des fils presque invisibles maintenaient suspendues ; c'était du plus haut comique ! » Le buste dont il est question est invisible sur la photographie ; en revanche, on reconnaît le fameux *Singe aux bulles de savon* exécuté en 1899-1900 pour l'hôtel Dervillé (Fig 105). Quant au stand lui-même, il présente, dans une étonnante accumulation, un nombre important de statuettes.

Explosion d'une industrie : balbutiement de la législation

L'industrie du bronze d'art connaît, de 1840 à 1865, un développement stupéfiant dont la maison Barbedienne représente l'avant-garde, suivie de près par celle de Susse. Le nombre d'éditeurs, qui vers 1818 se comptait sur les doigts d'une main ou presque (à peine une demi-douzaine : Metman 1944, p. 80), va se multiplier rapidement. En marge des noms les plus prestigieux qui entourent Barbedienne et Susse — Quenel, Matifat, Vittoz, Delafontaine, les frères Raïngo, Paillard, Thiébaut — une foule de petits fondeurs et bronziers, parmi lesquels les faillites faisaient des ravages dans les années 1830, se lance à corps perdu dans cette nouvelle voie. Cette industrie entraîne dans son sillage quantité de petits métiers ; ciseleurs et doreurs qui travaillent chez les fondeurs, mouleurs en plâtre ou en terre cuite, marchands et revendeurs, petits vendeurs de rues, etc. (Fig 106, 107). En 1878, à l'occasion de l'Exposition universelle, cette

Fig 102
Gustave LEBLANC-BARBEDIENNE, actif de 1892 à 1955
Collection des œuvres de M. Fremiet [1910]
À droite, saint Michel

Fig 103
Gustave LEBLANC-BARBEDIENNE
Collection des œuvres de M. Fremiet [1910]
À gauche, sainte Cécile

Fig 104
Exposition universelle de 1900
STAND FREMIET
Photographie du fonds Fauré-Fremiet
(Paris, musée d'Orsay, déposé par le département de la musique de la BN)

Fig 105
Emmanuel FREMIET
Singe aux bulles de savon
Bronze et verre, 1899-1900
Anciennement à Paris, hôtel Dervillé

Fig 106
« Métiers de la rue : le marchand de statuettes »
Carte postale
Paris, musée d'Orsay

Fig 107
Petit Savoyard, vendeur de statuettes
Photographie

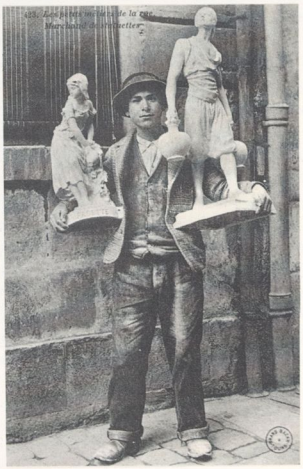


Fig 106

Fig 107

explosion se traduit par des chiffres: l'industrie du bronze représente alors un chiffre d'affaires de 80 millions de francs, emploie 7 500 ouvriers dans 600 fabriques ou fonderies (Paris 1878, p. 14). En 1889, le jury de l'Exposition est satisfait de «l'état prospère des affaires à cette époque» (Colin 1891, p. 655). Pour Fremiet, en 1910-1912, cette dimension commerciale atteint son apothéose: 1 397 œuvres sont vendues en 27 mois, avec des «pointes» de 13 ou 25 exemplaires par jour. En trois ans, les primes dues à la famille s'élèvent à 120 864 francs; le chiffre d'affaires brut de Barbedienne oscille, pour les seules ventes Fremiet, entre 18 050 et 49 212 francs par trimestre. En raison de l'importance de ces ventes, les exemplaires étaient visiblement faits d'avance, et non pas à la demande. Les livres d'inventaires annuels, assez détaillés au début du XXe siècle, indiquent le capital représenté en magasin par les exemplaires d'édition (par exemple: 3 juin 1917, en magasins, édition Barye: 7 514 francs; édition Fremiet 14 157 francs).

Le métier se dote rapidement de structures propres. La *Réunion des Fabricants de Bronze*, fondée en 1818, a pour principales tâches la défense des droits de ses membres et la lutte contre les contrefacteurs. Elle institue des prix, des concours, des récompenses, ouvre une école de dessin et de modelage pour les ciseleurs. Ces organisations propres au métier doivent bien souvent devancer ou remplacer une législation inexistante et qui ne se mettra en place que lentement.

La législation de l'édition en général n'existera pas avant... 1957 (loi sur la propriété artistique). Jusqu'à cette date la codification résultait «des usages corporatifs et des contrats signés entre les parties» (Ministère de la Culture 1978, p. 15). Le texte de loi de 1957 reprendra d'ailleurs en grande partie les usages mis au point par les fondeurs et éditeurs au XIXe siècle.

L'Etat tend à se réserver l'exclusivité du droit de reproduction pour les sculptures lui appartenant. Dès 1839, les sculpteurs protestent contre cette tendance (Caso 1975, p. 23). Mais en 1878 le règlement figure sur tous les formulaires de commande ou d'acquisition (par exemple Arch. nat. F[21] 4310), confirmant l'exclusivité et obligeant les sculpteurs à demander une autorisation pour toute réplique. Dans la réalité, ce principe n'est pas toujours respecté. Les seules autorisations demandées par Fremiet dont on ait gardé trace concernent la reproduction en même grandeur et en un seul exemplaire, jamais l'édition.

A la Préfecture de la Seine, les modalités sont différentes: l'artiste n'est pas contraint de modifier l'œuvre mais s'engage à ce que les dimensions des réductions ne dépassent pas les deux tiers de l'œuvre originale. De plus, un exemplaire en bronze de la plus petite dimension doit être offert à la ville. Les demandes d'édition sont cette fois fréquentes.

L'original et sa sauvegarde

L'intérêt pour l'unicité de l'œuvre s'amplifiera à l'extrême fin et au début du XXe siècle. C'est une exigence «moderne», mais on peut en découvrir des signes avant-coureurs. Dans le fameux règlement de 1878, «il est souhaité que la répétition ne puisse être confondue avec l'original». En 1892, Fremiet demande l'autorisation d'exécuter une réplique en bronze du *Chien courant blessé*, ce qui lui est accordé à condition qu'il fasse graver dans le bronze la date de la réplique, selon un usage pratiqué en peinture (Arch. nat. F[21] 30). Enfin, il est éloquent qu'aucune œuvre commandée par un particulier n'ait été éditée.

Mais ces essais pour fixer la réglementation n'excluent pas des comportements qui semblent peu scrupuleux à nos esprits modernes. La pratique du surmoulage pour établir une réplique, par exemple, a été utilisée en 1892 pour le *Chien courant blessé*, et en 1918 et 1933 pour *Velàsquez* par l'administration (Arch. nat. F[21] 2171 et F[21] 4310).

Un sculpteur et la pratique de l'édition

Lorsque l'on considère les dates marquantes du développement de l'édition, force est de constater que Fremiet s'est inséré très rapidement et de façon magistrale dans ce milieu, au moment de la croissance la plus forte du marché. Jusqu'en 1910, cette activité est due à sa seule initiative et reste liée à son seul succès personnel.

Nature et ampleur de l'œuvre édité

L'œuvre édité de Fremiet comporte 168 titres, chiffre qu'il faut majorer par la pratique des tailles diverses et de l'édition par parties séparées. Parmi ces 168 œuvres, 43 sont des réductions de commande (25%), et si l'on y joint les œuvres qui sont des réductions d'acquisitions publiques, on atteint 29% avec 49 œuvres. Ce pourcentage est relativement important. Il montre à quel point Fremiet eut le souci d'ex-

ploiter au maximum ses grandes commandes, c'est-à-dire la célébrité qu'elles lui procuraient. Tous les types de commandes ne sont pas également représentés. Celles de l'Etat viennent en tête (9 œuvres réduites sur 21), mais ni les commandes étrangères, ni, nous le rappelons, les commandes privées, n'ont été éditées.

Les pourcentages des groupes animaliers d'un sentiment familier ou amusant, sont explicites: ils représentent 12% des commandes publiques, 55% de l'œuvre édité, et 78% des commandes privées. Pour les sujets historiques la proportion est inversée, puisqu'ils composent 47% des commandes publiques, 35% de l'œuvre édité et 10% des commandes privées. L'œuvre édité se situe, pour cette catégorie, exactement à mi-chemin entre les deux types de commandes (privées et publiques): on compte 35% de sculptures historiques dans l'œuvre édité, et 37% de moyenne pour l'ensemble des commandes confondues.

Tout se passe comme si l'édition ménageait deux types d'exigences: elle atteint ainsi un double public, offrant à la fois l'évocation des symboles sociaux et patriotiques que sont les monuments publics, et l'équivalent des commandes «décoratives» privées. Toutefois, ces deux aspects correspondent aussi à deux périodes de création chez Fremiet.

On peut essayer d'évaluer numériquement le succès rencontré auprès du public. Les critères sont disparates. Les seuls chiffres sûrs que nous puissions exploiter sont ceux des comptes de Barbedienne entre octobre 1910 et décembre 1912, bien qu'ils soient postérieurs au décès du sculpteur et qu'ils portent sur une courte durée. L'autre indication est donnée par les numéros que portent certains exemplaires.

Pour la période 1872-1909, *Chat assis* du musée municipal de Guéret porte le n° 877. Entre octobre 1910 et décembre 1912, *Saint Michel* **(Cat 30)** a été vendu à 134 exemplaires (60 par an) (Arch. nat. 360 AP 5). Selon Bartlett (Bartlett 1891, n° 796, p. 203), 300 réductions de *Jeanne d'Arc équestre* ont été vendues entre 1874 et 1891 (17 par an). Dans le cas de Barye (Benge 1975, p. 82), certaines œuvres atteignent les nombres 87 *(Lapin oreilles couchées)*, 92 *(Flambeau Renaissance)*, 95 *(Lapin couché)*, cinq ans après le début de l'édition, ce qui donne les taux de 17,4, 18,4 et 19 par an. Ces résultats rendent ceux de Fremiet entièrement plausibles.

Il est possible d'établir pour chaque œuvre le nombre maximum d'exemplaires concevable. Prenons l'exemple de *Saint Georges*: l'œuvre apparaît en 1891, son taux de diffusion en 1910-1912 est de 20 par an. On en a donc tiré au maximum $19 \times 20 = 380$ entre 1891 et 1910. Une statuette «idéale» qui aurait été éditée de 1855 à 1910 au taux maximum existant de 60 par an (cas inexistant), aurait été tirée à 3 480 exemplaires. Ces chiffres ne correspondent à rien dans la réalité, car une inconnue de taille subsiste: quelles ont été les fluctuations du goût en 58 ans?

Art et commerce

L'aspect commercial de l'édition est manifeste; Carpeaux et sa famille ont entrepris d'éditer ses créations avec le souci d'en tirer un parti financier, et l'artiste refusa pour cette raison l'achat de son *Pêcheur à la coquille* à l'Etat (Pingeot 1982, p. 114). Fremiet a répondu aux mêmes préoccupations. Les éditeurs tendent évidemment à s'approprier le plus de latitude possible afin d'éviter la concurrence et d'acquérir une éventuelle exclusivité qui ajoute à leur prestige. Témoins les intitulés de More puis de Barbedienne dans l'annuaire commercial de Didot-Bottin précisant leur qualité de «seul éditeur des œuvres de M. Fremiet». Cet esprit marchand a entraîné le développement d'un certain nombre de pratiques, pour lesquelles il est parfois difficile de discerner qui, de l'éditeur ou de l'artiste, en est à l'origine.

Certaines ne portent pas atteinte à la composition elle-même: il s'agit de la vente de petits socles en marbre qui accompagne presque toujours chez Barbedienne celle de l'exemplaire en bronze. Fremiet lui-même vend des socles entre 1855 et 1872 (Arch. nat. O^5 1710, pp. 26 à 59). Le stand Fremiet à l'Exposition universelle de 1900 présente également des statuettes sur socle (Fig 104).

La pratique la plus courante dans le domaine de l'édition est celle des tailles différentes. Elle concerne chez Fremiet huit œuvres et se limite à trois tailles, ce qui relève d'une assez grande modestie par rapport aux œuvres antiques ou même contemporaines éditées chez Barbedienne en cinq ou six tailles.

Une étape dans l'annexion de la composition artistique par l'exploitation commerciale est encore franchie avec la pratique de l'édition par parties séparées. Elle a été appliquée chez Fremiet à six œuvres. Cette pratique était déjà utilisée par le sculpteur en 1858. Des exemples similaires et célèbres se rencontrent dans l'œuvre de Barye *(La chasse aux ours)*, Carpeaux *(La danse)*, etc. Bien qu'utilisée également dans la fonte à cire perdue, cette pratique est favorisée et même induite par la technique du sable qui nécessite des coupes nombreuses. Il est facile d'isoler un motif (un chien sur deux par exemple), de ne mouler que celui-ci et de lui inventer une base. Le fondeur peut ainsi, en économisant la confection d'un second modèle, produire deux œuvres.

La raison d'être de l'édition est la réduction des grandes

Cat 30

commandes, mais il arrive que, de façon tout à fait étonnante, le rapport s'inverse et nous fasse passer de la statuette à la sculpture monumentale. C'est le cas de *Saint Michel :* la statuette a été créée d'abord, l'œuvre monumentale ensuite **(Cat 29, 30, 31)**. Jacques de Caso cite un processus semblable chez Pradier (Caso 1975, p.7). Toutefois, dans le cas de Fremiet, l'agrandissement n'a pas été établi pour l'édition, mais pour une œuvre de très grandes dimensions, et pour un lieu topographique précis. La figure a subi de légères modifications, mais la composition n'a pas été modifiée.

Cat 30
Emmanuel FREMIET
Saint Michel
Ancien chef-modèle bronze, 1879
H. 0,595 ; L. 0,32 ; P. 0,18
Inscription : E. FREMIET. sur le chapiteau vers le pied gauche du personnage.
Historique : Atelier de Charles More ; 1910, atelier de Barbedienne ; 1955, don famille Fauré-Fremiet ; 1955, remonté, serti et doré par Toulouse, réparateur parisien.
Dijon, musée des Beaux-Arts (inv. 4212).

Cat 31
Emmanuel FREMIET
Saint Michel
Groupe cuivre martelé, 1897
H. 6,17 ; L. 2,60 ; P. 1,20
Inscription : Sur une plaquette devant : *Exécuté par la Société Ph. Monduit.*
Historique : Musée Monduit et Bechet ; don Mme G. Pasquier aux Monuments historiques, château de Pierrefonds ; déposé au musée d'Orsay, 1983.
Paris, musée d'Orsay (inv. DO 1983-80).

Cat 31

Influence de l'édition sur l'esthétique

Selon M. Devaux (Devaux 1978, p. 329), la nécessité de camoufler les traces des coupes et du montage serait la cause de la prolifération des accessoires sur les petits bronzes d'art. Bien que l'hypothèse soit séduisante, elle ne se vérifie pas dans le cas de Fremiet. L'étude des chefs-modèles montre que de nombreuses coupes sont pratiquées dans des surfaces vides. Le mouleur essayait simplement de pratiquer ses coupes aux articulations les plus marquées.

Cependant, il est vrai que les statuettes créées pour l'édition montrent un souci du détail assez poussé, notamment pour les détails historiques (boucliers, épées, vêtements, etc.). « Je ne vous parlerai que pour mention des statuettes exécutées sous la même influence que les grandes statues historiques. Morceaux de genre ou figurines religieuses, elles présentent les mêmes caractères; elles n'en diffèrent, la plupart, que par un cachet voulu d'archaïsme », dit Fremiet lui-même[13]. Ses œuvres ne procèdent pas d'une conception plastique différente des sculptures monumentales. Tout au plus certaines statuettes ont-elles un côté plaisant ou anecdotique.

Le sculpteur — aidé sans doute de ses éditeurs — s'est donc contenté d'adapter ses créations à la technique de l'édition, aux procédés de reproduction. Ces aménagements, même lorsqu'ils portent gravement atteinte à la composition (édition par parties séparées), n'ont pas entraîné dans un premier temps l'apparition de nouveaux modes de création, d'une nouvelle conception de l'œuvre d'art. Ils ont annexé les œuvres, jusqu'à parfois les dénaturer.

L'édition : mode et idéologie

Le développement de l'industrie du bronze ou les quelques indices permettant d'évaluer le nombre des statuettes mettent en évidence l'importance de l'édition au XIXe siècle. Comment peut-on interpréter cet engouement? Il convient tout d'abord de situer la popularité de la petite sculpture d'édition dans l'intérêt général pour les procédés de reproduction de l'image que celle-ci soit en deux ou en trois dimensions. Rappelons la floraison de la lithographie dans les années 1830, puis le succès rapide de la photographie.

Comment d'ailleurs ne pas rapprocher la photographie de l'édition (toutes choses différentes par ailleurs). La photographie naît officiellement en 1839, date de l'apparition du procédé de réduction Achille Collas à l'Exposition des Produits de l'Industrie française.

Le public est émerveillé par la photographie parce qu'elle reproduit exactement son environnement: on pouvait compter les tuiles des toits, les briques des bâtiments, les cheminées des villes, etc. Il est émerveillé par l'édition, car « De la sorte, les chefs-d'œuvre plastiques, indéfiniment multipliés, pouvaient entrer dans nos demeures en prenant les dimensions adaptées à l'exiguïté des locaux dont nous disposons. » (Discours inaugural du monument à Ferdinand Barbedienne, 24 novembre 1894; Arch. nat. 368 AP I). Les hommes du XIXe siècle trouvent à cette nouveauté des justifications quasi idéologiques. On ne loue pas Achille Collas seulement parce que son procédé rend plus accessible des biens jusque-là très chers, on l'acclame aussi parce que la diffusion des objets d'art doit, dans l'esprit des contemporains, élever le goût et le niveau moral de la société par une sorte de contamination bénéfique. Dès 1851, on peut lire dans *L'Illustration*[14]: « On ne saurait trop se féliciter de voir l'homme chercher, selon ses moyens, et en épurant ses penchants, à donner du charme à son intérieur. Ce goût se lie intimement au bonheur de la famille, la première, la plus sûre comme la plus désirable de toutes les tendances. (...) Tout le monde n'a pas (...) la fantaisie de courir les quatre coins de la terre pour y voir les choses les plus curieuses et saluer en tous lieux des œuvres immortelles de l'art. Et alors pourquoi n'applaudirais-je pas au moyen ingénieux qui peut, sinon les refaire, du moins les rappeler avec assez de bonheur. »

Cette idée était si fortement ancrée dans la mentalité de l'époque que Barbedienne écrit en 1867: « Le mécanicien Achille Collas n'a-t-il pas un peu fait pour la statuaire ce que Gutemberg avait longtemps avant lui réalisé pour la pensée écrite? » Et il poursuit: « Quoi qu'il en soit, la statuaire antique et la moderne occupent depuis quelques années une grande place dans nos habitations. La présence de ces chefs-d'œuvre dans notre intimité n'a pas peu contribué à vivifier le goût du beau, et à le répandre dans toutes les classes de la société. (...) Tout progrès a pour effet de combattre la routine et l'ignorance. » (Barbedienne 1868, p. 85). Pour le biographe de Fremiet (De Biez, 1910, pp. 180-184), « *Le Credo* (chevalier du moyen âge) mesure quelques centimètres de hauteur; il a le volume d'un livre d'heures, et ne pèse guère plus lourd qu'un missel. » La comparaison de la statuette avec un livre d'heures est significative: comme ce livre, elle est maniable. L'ayant constamment dans son environnement, on peut facilement s'imprégner de son message comme d'une prière qu'on lit et relit dans un livre d'heures.

La perfectibilité de l'homme, voilà la raison d'être de l'édition. Le message moral des monuments publics se

contamine visiblement aux statuettes créées pour l'édition. Un même type de lecture englobe les premiers comme les secondes : « Le monument est là pour provoquer des sensations, faire naître les idées et fournir une ligne de conduite à l'enfant et aussi à l'adulte. » (Martinet 1982, p. 37). On le voit, le but n'est pas très éloigné de l'idée qui sous-tend le développement du bronze d'art. Il ne serait pas exagéré de considérer l'édition, à certains égards, comme un prolongement du rôle assigné au monument public.

Le pouvoir de l'image multipliée n'échappe jamais aux autorités politiques. En 1860, l'Etat commande à Fremiet « Dix exemplaires en bronze à 200 francs chaque, d'une statuette équestre de S.M. l'Empereur » (F^{21} 81). Ces acquisitions ont été ensuite dispersées dans les musées de province : l'intention est on ne peut claire.

Cette foi en la perfectibilité de l'homme et de la nation, évoquée plus haut, va de pair avec deux phénomènes perceptibles dans l'histoire de l'œuvre de Fremiet : un changement du goût et une nouvelle définition du rôle de l'artiste dans la société.

La République, une fois établie, développe une conception de l'œuvre sculptée qui lui est propre. « Ce sont ses espoirs et sa foi que cette période inscrit dans le marbre et le bronze. Le monument public se révèle alors très souvent être une véritable affiche républicaine. » (Martinet 1982, p. 31). Foi en l'homme, en sa perfectibilité par le travail et la science, qui se situe tout à fait dans l'esprit libéral de l'époque. Dans l'édition, c'est aussi l'alliance de l'art et de l'industrie qui est saluée comme la solution de l'avenir. Ces quelques mots du comte de Laborde (cité par J. de Caso en 1975, p. 1) le montre bien : « L'intervention des machines... a été une époque et l'équivalent d'une révolution ; les moyens reproducteurs sont l'auxiliaire démocratique par excellence (...) si l'on me disait qu'après la machine qui sculpte et la machine qui coud, on a trouvé une mécanique qui peint, je n'en serais pas étonné et j'y applaudirais. »

Il est donc peu étonnant que, simultanément, le goût lui-même ait évolué vers l'exigence nouvelle de l'exactitude scientifique. D'abord exclusivement animalier, Fremiet multiplie les thèmes historiques après 1870. Sa *Jeanne d'Arc* d'abord accueillie par l'indifférence ou de violentes critiques, fut bientôt défendue avec ardeur par ses anciens détracteurs. « Le grand public, explique Fremiet, était loin d'être encore initié aux travaux sur lesquels je m'étais appuyé ; il en ignorait les résultats jusqu'au moindre. Depuis, il a commencé à s'instruire[13]. »

De ce fait, c'est bien une nouvelle mission que l'on assigne clairement à l'art, et du même coup aux artistes : « L'art doit être au service de la Société. Les poètes et les artistes sont dans l'humanité comme les tambours du régiment. Ce n'est pas pour eux-mêmes qu'ils peignent, chantent ou jouent, c'est pour nous en vue du perfectionnement physique ou moral de notre espèce. » (Proudhon, cité dans Ch. Martinet 1982, p. 37).

Fremiet, que l'on admirait pour le caractère plaisant de ses groupes animaliers est présenté comme un sage de la société du XIXe siècle finissant, et acclamé pour l'érudition avec laquelle il compose ses statuettes historiques. Dans les quotidiens de l'époque on exalte le modèle d'homme qu'il incarne — ou qu'on lui fait incarner. On rappelle volontiers ses origines modestes, son exactitude à remplir ses fonctions ; sa vie familiale ; on rappelle parfois ses origines bourguignonnes, presque toujours son caractère « essentiellement français », et on le compare volontiers aux « ymaigiers » du moyen âge. On évoque avec émotion sa bonté, sa sensibilité juste et équitable, son émotivité devant la misère humaine, sa loyauté et son désintéressement. Ce portrait, en admettant qu'il soit vraiment celui de Fremiet, n'est pas seulement le sien. C'est le portrait type, le modèle d'homme que véhicule l'idéologie libérale.

Réduits à l'échelle des appartements, les chefs-d'œuvre du XIXe siècle l'étaient également à celle de l'univers des nouveaux amateurs d'art que formait la classe bourgeoise. Aussi la petite sculpture d'édition apparaît-elle à Metman comme un « fragment important du cadre ou la société du XIXe siècle a évolué, des témoins de son esprit, de son goût intimement lié à son histoire et ses plaisirs ». (Metman 1944, introduction). Le bronze d'art nous révèle le rôle joué par l'art dans la société, la manière dont celle-ci l'intégrait à son monde, fragment abandonné d'un tout disparu.

La notion de multiple

Dès l'apparition des techniques de reproductions en trois dimensions, des hommes tels que Barbedienne en tirent des conclusions. Fascinés par de nouvelles possibilités de reproduction et de réduction, séduits par l'image artistique, ils aboutissent finalement à la solution la plus simple : *l'application* de la technique aux œuvres d'art de l'époque. Le phénomène de l'édition ne peut-il apparaître comme le premier maillon d'une série de nouvelles pratiques aux chaînons récents plus connus : le design industriel, par exemple, inauguré par Mackintosh et Behrens qui travaillent respectivement pour la chaîne Cranston's dès 1897 et la firme AEG dès 1907. Le design, pourrait-on dire, inverse les

paramètres de l'équation: on cherche à donner une forme artistique aux objets industriels. De la même façon, l'idéologie, étudiée ci-dessus, qui sous-tendait le phénomène de l'édition dès le milieu du XIXe siècle réapparaît au début du XXe siècle, reprise et développée par les designers; l'idée de mettre le public le plus large possible en présence d'un objet artistique et de modifier ainsi son sens esthétique n'est finalement ni leur propriété ni leur invention, quoiqu'ils l'aient entièrement renouvelée. Mais le premier maillon de la chaîne a très souvent été ignoré, le manque d'archives ne permettant pas à l'ampleur numérique et théorique de l'édition d'être clairement mise en évidence.

La mise en place d'une nouvelle esthétique

Cependant, la solution de la simple multiplication adoptée au XIXe siècle par les éditeurs, détruisait l'œuvre en même temps qu'elle la reproduisait. Comme le souligne Pol Bury, « le danger du multiple est de créer l'accoutumance, une usure de l'intérêt; on le dissimule difficilement au regard; sa présence est évidente. (...) L'intérêt aussi pour la chose s'estompe, l'objet est devenu trop familier, objet banalisé par la quotidienneté... les calendriers des P.T.T. ont tué l'Angélus de Millet. » (Bury 1972, pp. 53-55).

Ce n'est pas seulement sa valeur de nouveauté que l'édition détruit dans l'œuvre d'art, c'est aussi son efficacité même. La réduction en bronze d'un Fremiet détourne l'œuvre de son but, la vide de sa substance. Elle est un contresens, comme le serait aujourd'hui une réduction d'une œuvre de Duane Hanson ou de Richard Serra[15].

L'édition *réduit* l'œuvre à l'état d'*objet*, manipulable au gré de son propriétaire. Le spectateur n'a plus à se situer par rapport à la sculpture, il déplace un élément décoratif selon son bon plaisir. L'œuvre ne structure plus l'espace, elle est introduite dans un ordre déjà existant comme élément d'appoint. C'est en partie ce processus que met en évidence Walter Benjamin: « Il se peut que les conditions nouvelles ainsi créées par les techniques de reproduction laissent par ailleurs intact le contenu même de l'œuvre d'art, elles dévaluent de toute manière son ici et son maintenant » et qu'il appelle la destruction de l'aura[16].

Ce problème ne trouvera une réelle solution que chez les artistes qui utiliseront précisément cette « destruction de l'aura » dans leurs procédés de création. Tel est le cas de Heartfield, dont la forme d'art est entièrement induite par la notion de reproduction: l'original n'existe plus, la technique a engendré une nouvelle esthétique.

Ainsi, ni les éditeurs, ni les artistes, n'ont dans un premier temps déduit une esthétique nouvelle des procédés qui leur étaient offerts: « Le siècle qui assistait à cette évolution fut incapable d'apercevoir le changement fonctionnel qu'elle entraînait pour l'art. Cette conséquence échappa même longtemps au XXe siècle... » (Benjamin, 1983, p. 102). Ce changement-là ne se produira que plus tard tout comme dans les autres domaines de la création artistique que sont l'architecture et la photographie. Mais l'édition a contribué à sa manière, autant par ses aspects positifs (introduction effective de la pratique industrielle dans le domaine artistique) que négatifs (réduction de l'œuvre à l'état d'objet) à poser les prémices de ce bouleversement. A bien des égards, et sans rien devoir aux autres techniques de reproduction de l'image, elle a contribué à jeter les bases des changements qui devaient par la suite affecter la création artistique.

Catherine CHEVILLOT

Fonte à cire perdue

La démonstration prévue a disparue dans l'incendie de la fonderie de Coubertin le 11 octobre 1985. Refaite à nouveau, elle sera présentée au musée d'Orsay, pour son ouverture en décembre 1986. Le chapitre correspondant a été supprimé du catalogue de cette exposition.

III, 5
Le marcottage

Cat 32 à 39

Fig 108 à 122

« Opération qui consiste à composer une nouvelle œuvre sculptée en réutilisant partiellement ou totalement des œuvres déjà exécutées par l'artiste[1]. » Rodin a pratiqué très souvent et très habilement le marcottage, utilisant presque toujours des moulages en plâtre dans ses compositions nouvelles. Certaines aboutirent à des œuvres « définitives », exposées, fondues en bronze et vendues. D'autres rejoignaient ce qui constituait l'une des sources de son génie créateur, multitude parfois incompréhensible, collection de recherches sans but défini, incohérentes parfois, personnelles et indépendantes d'une volonté de réaliser une œuvre d'art. Inspiration fugitive, note prise comme sur un coin de carnet, dans un morceau de plâtre, sève intime soutenant l'imagination de sa part publique. Pour illustrer cet aspect du travail du sculpteur : *La Martyre*.

L'un des caractères les plus connus et les plus fascinants de Rodin est son aisance instinctive à recréer par la matière l'expression humaine ; matière par laquelle resurgit la vie ou la mort, c'est-à-dire la Nature.

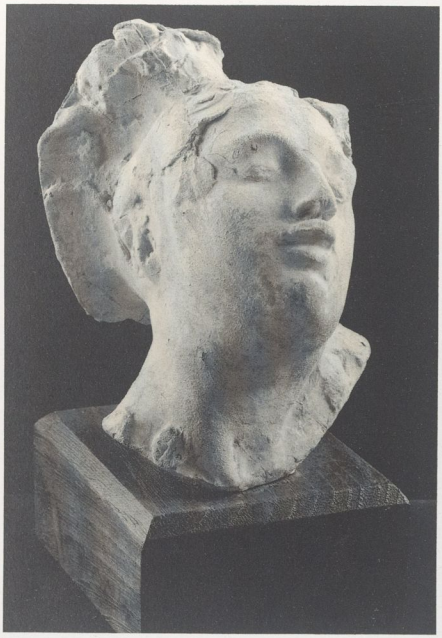
En 1906, Rodin écrivait à Helene von Nostitz, à propos d'une statuette de Francesca da Rimini : « La volupté est trop grande à notre époque et elle appelle la douleur, il est vrai que la douleur avec ce que l'on aime est une volupté, nous dit Francesca da Rimini la Sainte de l'amour[2] ». Exégèse du sublime visage de *La Martyre* **(Cat 32)**, cette pensée, bien que peu originale, traduit une grande part de l'œuvre de Rodin, et ce n'est pas un hasard si elle est illustrée à maintes reprises par cette sculpture.

La première trace de *La Martyre*, semble-t-il, apparaît dans le tympan de *La Porte de l'Enfer* (1881-1884) : le corps d'une figure debout à la droite du *Penseur* et une tête utilisée plusieurs fois seule ou montée sur une autre figure (Fig 108). Reprenant ces éléments, le sculpteur les agrandit, modifia le mouvement et coucha le sujet ; ce fut *La Martyre*, dite parfois

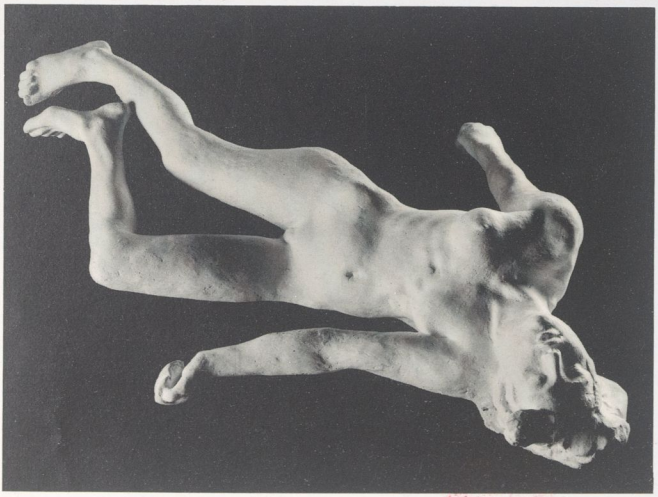
Les notes du chapitre III,5 se trouvent page 411.

Cat 32
Auguste RODIN, 1840-1917
La Martyre
Buste plâtre patiné, 1881-84
H. 0,170; L. 0,160; P. 0,150
Inscription : Gravé sous le buste : *MB 42.*
Historique : Donation Rodin à l'Etat, 1916.
Paris, musée Rodin (inv. S. 456).

Cat 32



Cat 34



Cat 35

Cat 33
Auguste RODIN
La Martyre
Tête, terre cuite, 1881-84
H. 0,105; L. 0,073; P. 0,080
Inscription: Sur le dos et sous l'épaule gauche: *G 10* au crayon.
Historique: Cf. Cat. 32.
Paris, musée Rodin (inv. S. 202).

Cat 34
Auguste RODIN
La Martyre
Buste bronze, 1881-84
H. 0,170; L. 0,170; P. 0,155
Inscriptions: Sur l'épaule droite: *A.Rodin*; sur l'épaule gauche: *Alexis Rudier, fondeur, Paris.*
Historique: Cf. Cat 32
Paris, musée Rodin (inv. S. 81).

Cat 35
Auguste RODIN
La Martyre
Statuette plâtre, avant 1885
H. 0,130; L. 0,614; P. 0,408
Historique: Cf. Cat 32.
Expositions: Modèle plâtre: 1900, Paris, *Rodin*, n° 102; modèle bronze: 1901, Venise, Biennale, n° 17 (Résurrection)? modèle bronze: 1902, Prague, *Rodin, n°s 45/133 (Résurrection)?*
Paris, musée Rodin (inv. S. 1484).

Fig 108
Auguste RODIN, 1840-1917
La Porte de l'Enfer (détail du tympan)
Plâtre, 1881-84
Meudon, musée Rodin

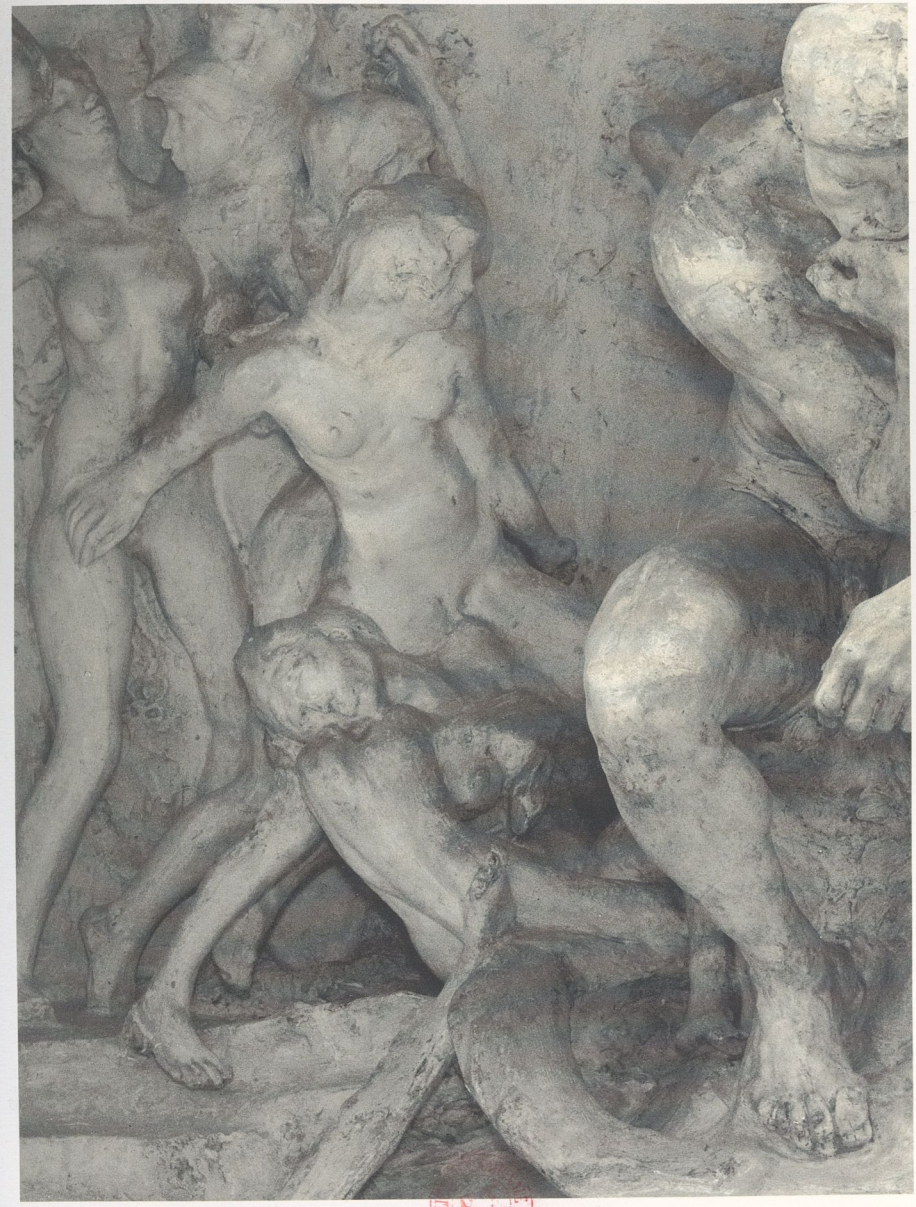


Fig 108

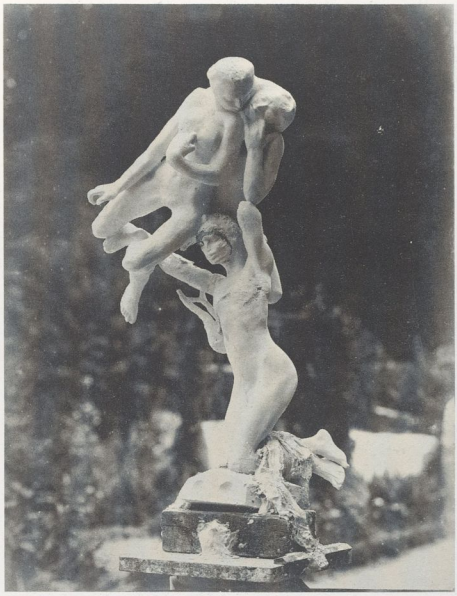


Fig 109

Fig 110

Fig 111

Fig 109
Auguste RODIN
Orphée et les Ménades
Photographie anonyme du plâtre
Paris, musée Rodin (inv. Ph. 364)

Fig 110
Auguste RODIN
Orphée et les Ménades
Marbre, 1905
Paris, musée Rodin

Fig 111
Auguste RODIN
La Porte de l'Enfer (détail du vantail gauche: *la Fortune*)
Plâtre, avant 1889
Meudon, musée Rodin

Fig 112
Auguste RODIN
Orphée et Eurydice sortant de l'Enfer
Photographie du plâtre par Bodmer?
Paris, musée Rodin (inv. Ph. 366)

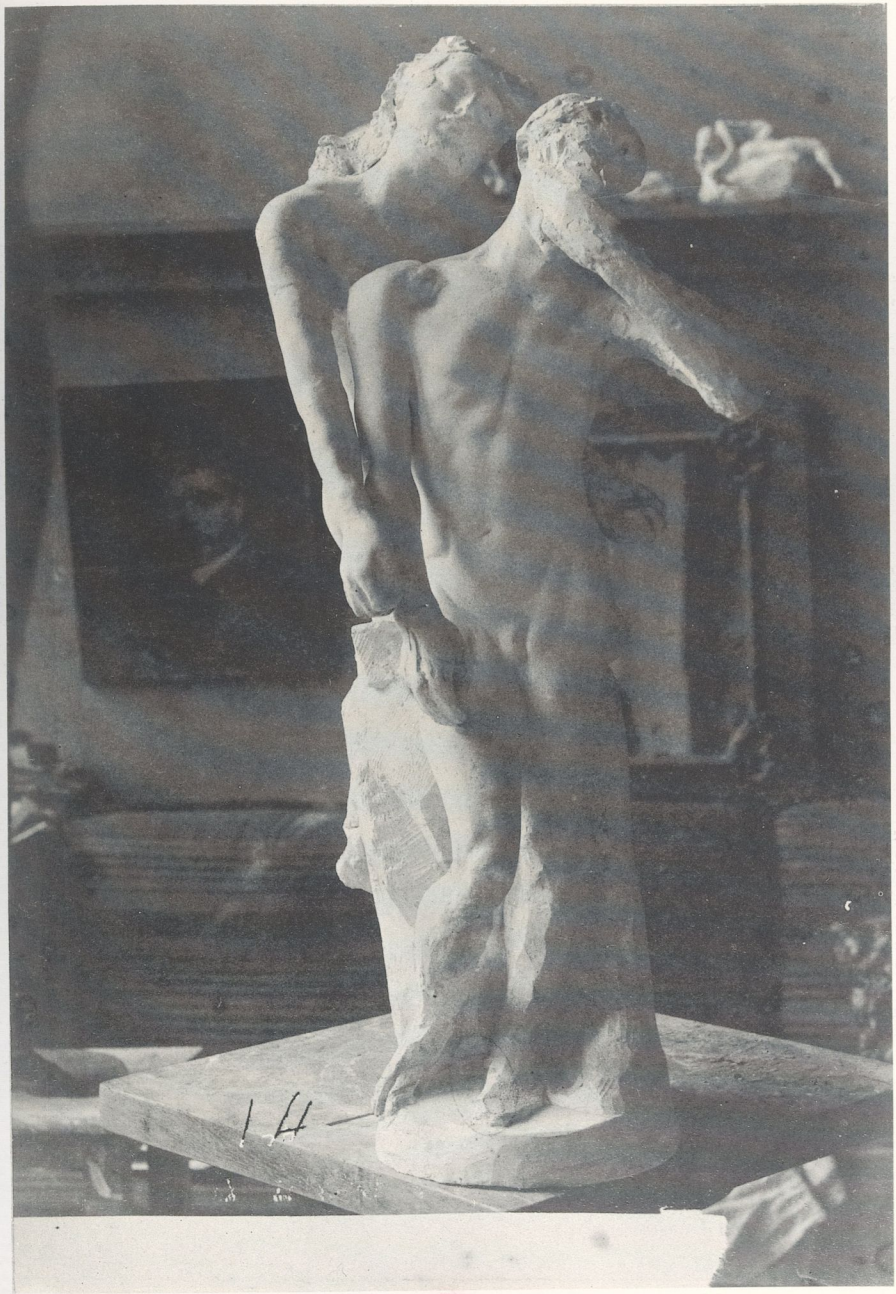
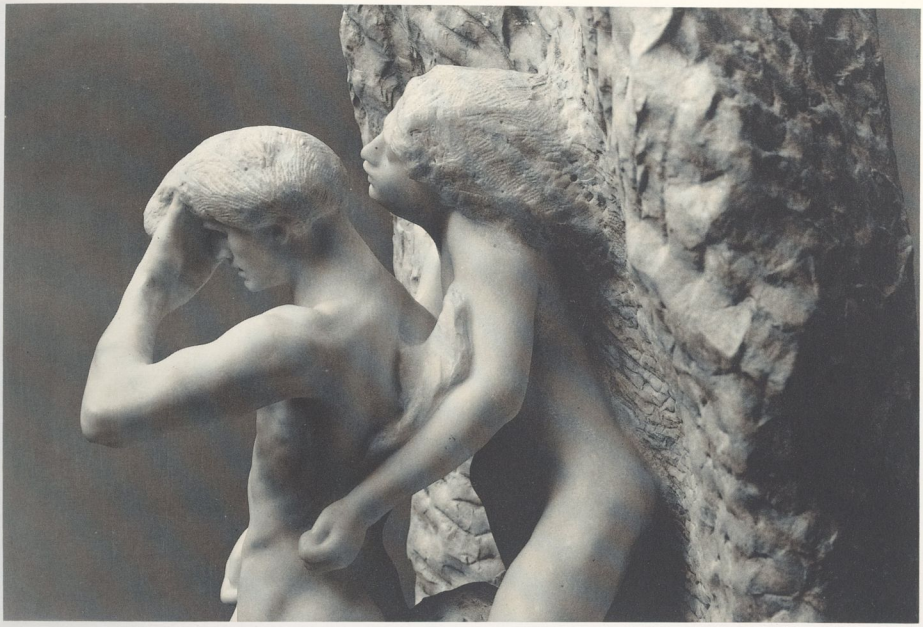


Fig 112

BIBLIOTH. R.F. NATIONALE

Cat 36



Cat 36, détail

Martyre chrétienne **(Cat 33)**. Dans ce thème, l'extase divine outrepasse la douleur qui l'a menée à la sublimation par la volupté. Concomitance, immanence ou émanation, il n'y a pas cette balance qui porte Tancock à « choisir » dans l'interprétation de Rodin « the arena of sensual passion rather than religious devotion »[3].

Toujours dans le tympan, elle apparaît dans le petit groupe supporté par ce qui sera, isolée, *La Faunesse à genoux* (1884). Extrait de *La Porte*, le groupe modifié s'appela *Orphée et les Ménades* (Fig 109) ; la « faunesse » est masculinisée, une lyre fixée à son flanc droit. Georges Grappe[4] place cette œuvre avant 1889. Un marbre inachevé par Mathet, praticien de Rodin (1905), est conservé au musée Rodin (Fig 110)[5].

Dans le bas du vantail gauche de *La Porte, La Martyre* est utilisée en allégorie de *La Fortune*, ailée, la tête couverte par un long voile, tenant une roue dans la main droite ; elle est en grande partie drapée par le « rideau » tombant (celui-ci n'apparaît qu'entre 1891 et 1900) (Fig 111). Cachée par *La Fortune*, sous son aile, un *Buste de la Martyre* montre, par les aplats de la nuque et du dos, qu'il s'agit d'une reprise par découpe de *La Martyre chrétienne* (Fig 1).

Rodin reprit celle-ci pour réaliser le groupe d'*Orphée et Eurydice sortant de l'Enfer*, la plaçant derrière une figure masculine se voilant la face (Fig 112). On retrouve ici cette expression extraordinaire de la souffrance en attente de rédemption, dans les gestes et le mouvement suspendu, instant de paroxysme douloureux, dilemne insupportable pour Orphée, angoisse, mais volupté au seuil de la vie pour Eurydice. Cette œuvre est antérieure à 1887, date à laquelle Rodin en fit un dessin pour illustrer le poème de Baudelaire, *Bénédiction*[6]. Il réalisa un marbre pour Charles Tyson Yerkes en 1893 **(Cat 36 A, 36 B)**.

Retour au mythe d'Orphée en 1892, quand Rodin le représente un genoux au sol : « Aveuglé de fatigue, mort à demi, le fils d'Apollon se soulève pour invoquer les dieux une fois encore avant de mourir. Mais Eurydice vient de lui être rendue, elle plane au-dessus de lui, la lèvre tendue pour le baiser, pareille à une nuée de marbre recouvrant l'époux

Cat 36
Auguste RODIN
Orphée et Eurydice sortant de l'Enfer
Groupe marbre, 1893
H. 1,270; L. 0,762; P. 0,711
Inscription: Sur la terrasse à droite: *A Rodin 1893*
Historique: Ancienne collection Charles Tyson Yerkes (1893); acquis par Thomas Ryan à la vente Yerkes (American Art Association, 22 janvier 1910); don de Ryan au Metropolitan en 1910.
New York, Metropolitan museum of Art (inv. 10.63.2).

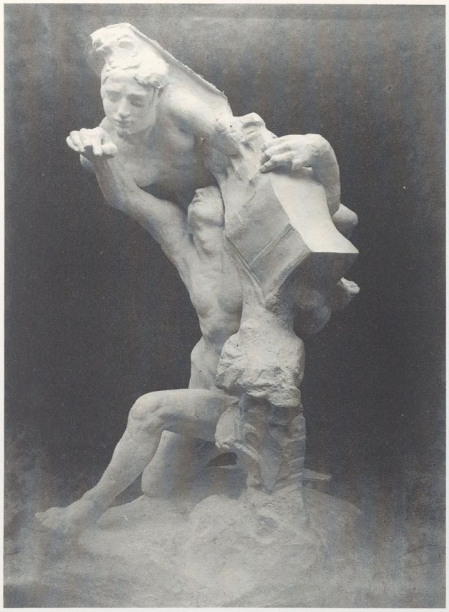


Fig 113

Fig 114

écrasé par la douleur et qui continue à gémir auprès d'elle, à l'appeler sans la voir »[7]. *La Martyre* est visible dans le groupe exposé en plâtre au Salon de 1908 (Fig 113)[8]. Le sculpteur n'a pas jugé nécessaire d'enlever la matière servant de support dans le dos de la figure couchée. Il semble qu'il exploita plutôt l'Orphée seul tel qu'on le trouve au musée Rodin (bronze ; inv. S.1014) (Fig 114).

La *Chute d'Icare* est un autre emploi de *La Martyre*, non modifiée, mais renversée et portant de grandes ailes. Datée de 1895, elle fut acquise par Albert Kahn en plâtre et en marbre, le premier portant encore les clous de mise aux points **(Cat 37, 38)**[9]. On assigne au marbre le titre d'*Illusion, sœur d'Icare*, inscrit sur celui-ci.

Dès 1892, Rodin fut sollicité par Formigé, architecte chargé de la direction des travaux de décoration de la villa « la Sapinière » à Evian, propriété du baron Vitta. De nombreux artistes y collaborèrent, dont Rodin qui produisit un miroir *(Vénus-Astarté)*, et de grands bas-reliefs pour des frontons et des jardinières. Georges Grappe[10] précise que l'ensemble décoratif imaginé par le sculpteur était arrêté d'une manière définitive vers 1900. Les frontons représentent *Le Printemps et l'Automne* et *L'Eté et l'hiver*, et ne furent

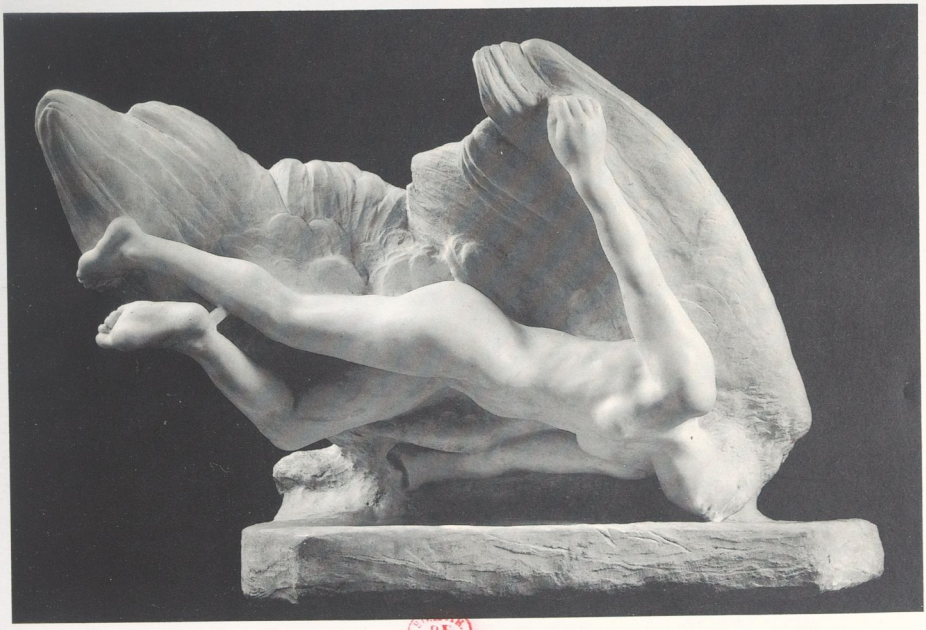
Fig 113
Auguste RODIN
Orphée et Eurydice
Photographie du plâtre par Bulloz
Paris, musée Rodin (inv. Ph. 365)

Fig 114
Auguste RODIN
Orphée implorant les Dieux
Bronze, 1892 (fonte 1927)
Paris, musée Rodin

Cat 37
Auguste RODIN
La Chute d'Icare
Statuette plâtre, 1895
H. 0,446; L. 0,693; P. 0,362
Historique: Ancienne collection Albert Kahn (1897?); acquis par le musée Rodin en 1962.
Paris, musée Rodin (inv. S. 1135).

Cat 38
Auguste RODIN
Illusion, sœur d'Icare
Statue marbre, 1896
H. 0,620; L. 0,960; P. 0,510
Inscription: Sur la tranche à droite de la terrasse: *A.Rodin, Illusion sœur d'Icare.*
Historique: Ancienne collection Albert Kahn (1897); acquis par le msuée Rodin en 1983.
Expositions: 1896, Paris, salon S.N.B.A., nº 115; 1913, Paris, galerie Bernheim?
Paris, musée Rodin (inv. S. 1385).

Cat 37



Cat 38

R.F.

Fig 115

réalisés qu'entre 1900 et 1904. Dans le premier apparaît *La Martyre*, dans une attitude très différente. Un troisième fronton, *L'Automne*, semble avoir été destiné à la demeure parisienne du baron Vitta (1904). On y retrouve *La Martyre*, encore assez librement adaptée (Fig 115)[11]. En février 1905, une exposition de l'ensemble eut lieu au musée du Luxembourg. En juin 1907, les héritiers de Marius Sourisseau commandaient à Rodin un monument funéraire[12]. Le sculpteur eut l'idée d'utiliser une fois encore *La Martyre*. Trois photographies anciennes permettent de suivre le travail du « transfert » du plâtre au marbre. Sur la première (Fig 116), le grand plâtre de *La Martyre*, parsemé de clous pour la mise aux points, est placé sur un châssis dans la position que devra avoir le relief en marbre. Celui-ci apparaît ébauché sur la seconde photographie (Fig 117) ; la mise aux points est terminée. Enfin la troisième montre le monument achevé (Fig 118). Il est daté de 1911, année de son exposition au Salon[13]. Rodin l'intitula *Le Lys brisé*, dont Achille Segard donna une très belle description dans *L'Opinion* du 15 avril 1911[14]. Il fut installé en juillet 1911[15] au cimetière de Saint-Acheul, près d'Amiens, sur la sépulture de la famille Sourisseau où il est encore.

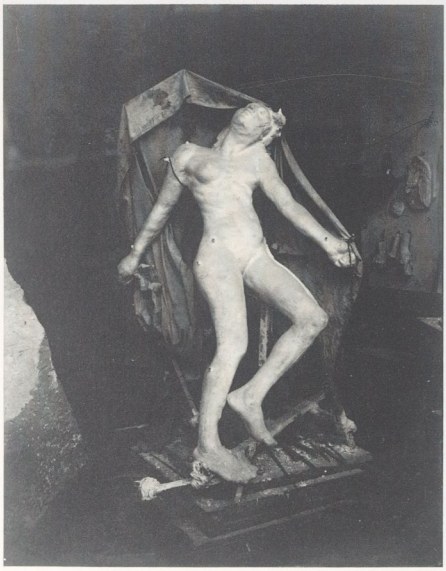


Fig 116

Fig 117

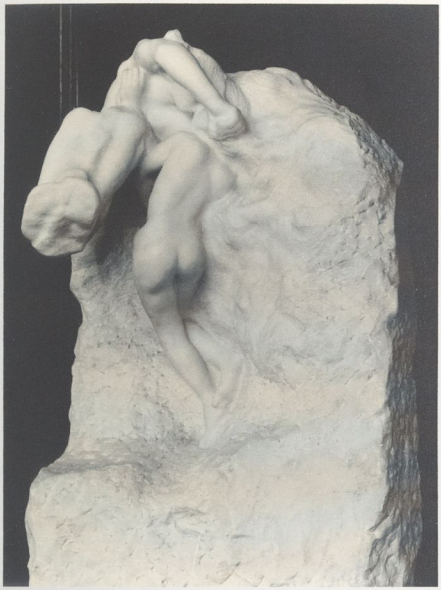


Fig 119

Fig 118

On pourrait multiplier les exemples de ce marcottage, et je ne citerai pour mémoire que l'emploi de la *Tête de la Martyre* dans *La Terre et la Lune*[16] (Fig 119), dans *Transport et Ravissement* (avant 1910), qui est en fait une adaptation de *Psyché-Printemps* (1885): la figure féminine (qui est l'Eve du groupe *Adam et Eve endormis*) est conservée; la figure masculine est reprise dans une position différente et sa tête remplacée par celle de *La Martyre*. Cette «opération» est nettement visible sur le plâtre[17] où ressort bien la musculature de l'homme qui, en revanche, est très estompée dans

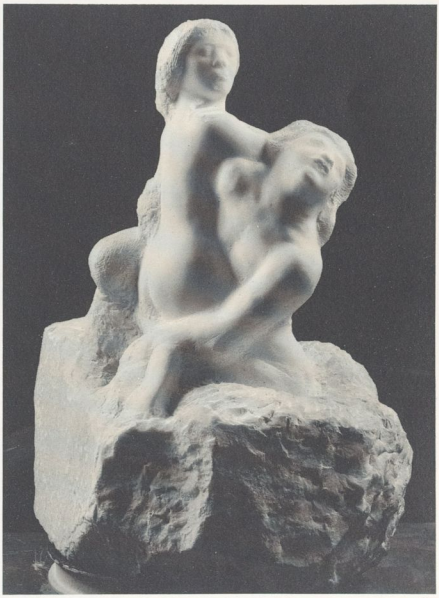


Fig 120

Fig 115
Auguste RODIN
L'Automne
Pierre, 1904
Paris, musée Rodin

Fig 116
Auguste RODIN
La Martyre
Photographie anonyme du plâtre lors de la mise aux points
Paris, musée Rodin (inv. Ph. 306)

Fig 117
Auguste RODIN
Le Lys brisé
Photographie anonyme du marbre en cours d'exécution
Paris, musée Rodin (inv. Ph. 307)

Fig 118
Auguste RODIN
Le Lys brisé
Photographie du marbre achevé par Druet
Paris, musée Rodin (inv. Ph. 308)

Fig 119
Auguste RODIN
La Terre et la Lune
Marbre, avant 1910
Paris, musée Rodin

Fig 120
Auguste RODIN
Transport et Ravissement
Marbre, avant 1910
Paris, musée Rodin

le marbre[18] (Fig 120). Plus étonnant est ce montage quasi surréaliste, visible en partie sur une photographie de Steichen (après 1901, Fig 121), où Rodin a fixé au *Torse d'Ugolin assis*, la *Tête de la Martyre* penchée vers *La Terre* placée verticalement. Le groupe, intitulé *Absolution* est conservé au musée Rodin. Il est en partie recouvert d'une toile emplâtrée et porte l'inscription « Absolution » au crayon[19]. Albert Flament décrit vers 1904-1905, une *Absolution* qui n'est pas sans rapport: « ...un homme se haussant [*La Terre?*] vers une femme penchée vers lui pour lui accorder le baiser du pardon. Une douloureuse sérénité plane au-dessus des deux êtres »[20].

Pour finir, je parlerai cette fois du tronc de *La Martyre*, que Rodin semble avoir voulu conserver seul, tel qu'on le voit sur cette photographie du plâtre par Druet (vers 1898, Fig 122), puis qu'il utilisa pour cette *Figure de Femme à mi-corps*[21] portant une tête de jeune fille à longs cheveux, dont l'expression n'est plus celle de la douleur de *La Martyre* **(Cat 39)**.

Comme on peut le constater, le marcottage était une pratique courante chez Rodin. Tous les historiens du sculpteur en ont fait mention au sujet d'œuvres diverses: *La Méditation*, le *Fils d'Ugolin, La Faunesse à genoux, L'Homme qui tombe*, etc. Citons également, pour son exceptionnelle utilisation dans divers groupes souvent très connus, *La Fatigue* (dans *La Jeunesse triomphante, La Mort d'Athènes, Paolo et Francesca, La Terre et la Lune, Adam et Eve endormis*, etc.). Il est important enfin de rappeler que Rodin utilisait le marcottage tant dans la création d'œuvres nouvelles destinées à la publication, que pour sa recherche personnelle, pour projeter dans la matière le délire d'une imagination folle que son époque n'aurait pas comprise, et qui, maintenant encore, déconcerte et parfois nargue toute interprétation.

Alain Beausire

Cat 39

Fig 121

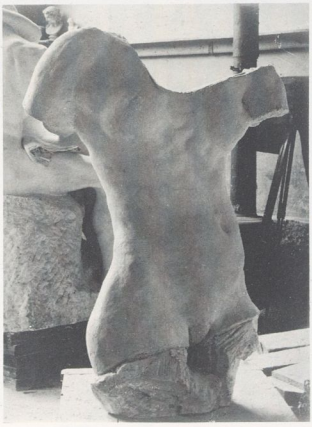


Fig 122

Fig 121
Auguste RODIN
Absolution
Photographie du plâtre par Steichen
Paris, musée Rodin (inv. Ph. 1528)

Fig 122
Auguste RODIN
La Martyre (torse)
Photographie du plâtre par Druet
Paris, musée Rodin (inv. Ph. 310)

Cat 39
Auguste RODIN
Femme à mi-corps
Torse bronze, 1910
H. 0,735; L. 0,410; P. 0,640
Inscriptions: Sur la section de la cuisse gauche: *A.Rodin*, et cachet du fondeur: *Montagutelli, Frs, Paris.*
Historique: Cf. Cat 32.
Paris, musée Rodin (inv. S. 997).

III, 6
Assemblages de répétitions dans l'œuvre de Rodin

Cat 40 à 42

Fig 123 à 125

Qui ne connaît le groupe des *Trois Ombres* (Fig 113) qui surmonte la Porte de l'Enfer ? Partant du modèle d'*Adam* dont il modifie le traitement des bras, Rodin ne fait qu'assembler la répétition de la même figure. On peut y voir le désir et la manière de montrer une sculpture sous différents angles dans une composition destinée à être frontale. Cependant, nous savons que ces figures ont été présentées au public différemment, beaucoup plus espacées, sous le titre des *Trois Désespérants*, permettant au spectateur de tourner autour d'elles. Cela nous éclaire sur les préoccupations majeures de Rodin, confirmées par l'inventaire en cours des plâtres conservés dans sa propriété de Meudon. On se rend ainsi compte qu'il aimait à s'entourer d'un certain nombre de moulages des mêmes sujets qui constituaient ainsi pour lui une sorte de vocabulaire dans lequel il puisait au fil de l'inspiration, tronquant, ajoutant des éléments, modifiant seulement la présentation originale ou l'intégrant à une autre composition.

Au lieu de moduler à l'infini sur les diverses représentations d'un même corps humain, il préfère réaliser un modèle qui le satisfasse entièrement et utiliser ce modèle pour créer d'autres compositions.

A plusieurs reprises, on le voit assembler plusieurs exemplaires de la même figure, donnant ainsi naissance à une autre œuvre originale.

Il y a d'abord les assemblages symétriques, où la répétition

Fig 123
Auguste RODIN, 1840-1917
Les trois ombres
Bronze, 1880
Paris, musée Rodin

Fig 123

se fait autour d'un axe. Ce sont *Les Trois Ombres, Les Trois Faunesses* (Fig 124) ou *Le Secret* qui utilise deux fois la même main droite.

Il y a ensuite les assemblages décalés, où les figures sont placées sur des plans différents. C'est le cas de l'*Assemblage de deux figures de la Nuit* (Fig 125), sujet que l'on trouve dans le projet de la *Tour du travail*, ou des *Damnées*, où la répétition se veut un peu moins lisible.

On trouve enfin des assemblages plus élaborés, avec une véritable mise en scène; ainsi *Sources taries* met face à face dans une sorte de grotte deux exemplaires de *Celle qui fut la belle Heaulmière*. Le côté théâtral est encore plus visible dans l'*Assemblage de deux figures d'Eve et la Femme accroupie* **(Cat 40)** avec le panneau de plâtre et le branchage qui constituent une sorte de décor. Notons aussi que ce sont ses sujets les plus connus, ici *Eve* **(Cat 41)** et *La Femme accroupie* **(Cat 42)**, qui sont utilisés dans ce type de répétition.

Ces différents exemples nous prouvent, s'il en était besoin, que la réutilisation par Rodin d'une même figure ne relève en aucun cas de la paresse intellectuelle. Tout au contraire, on le voit se pencher sur les questions qui vont dominer la sculpture du XXe siècle: l'agencement de formes dans l'espace en supprimant l'anecdote et même le sujet.

Nicole Barbier

Fig 125

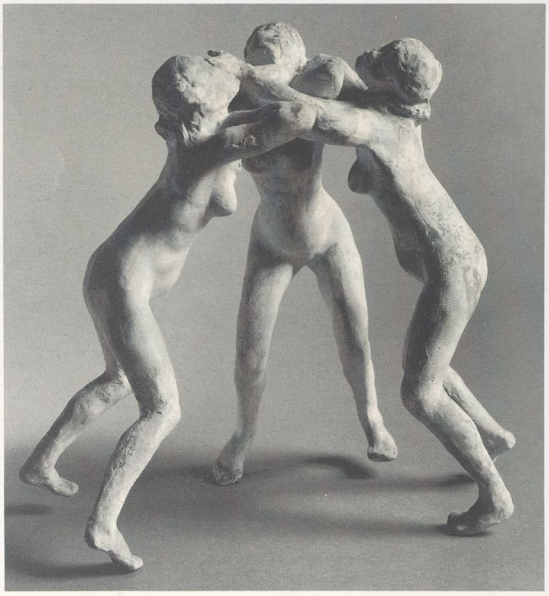


Fig 124

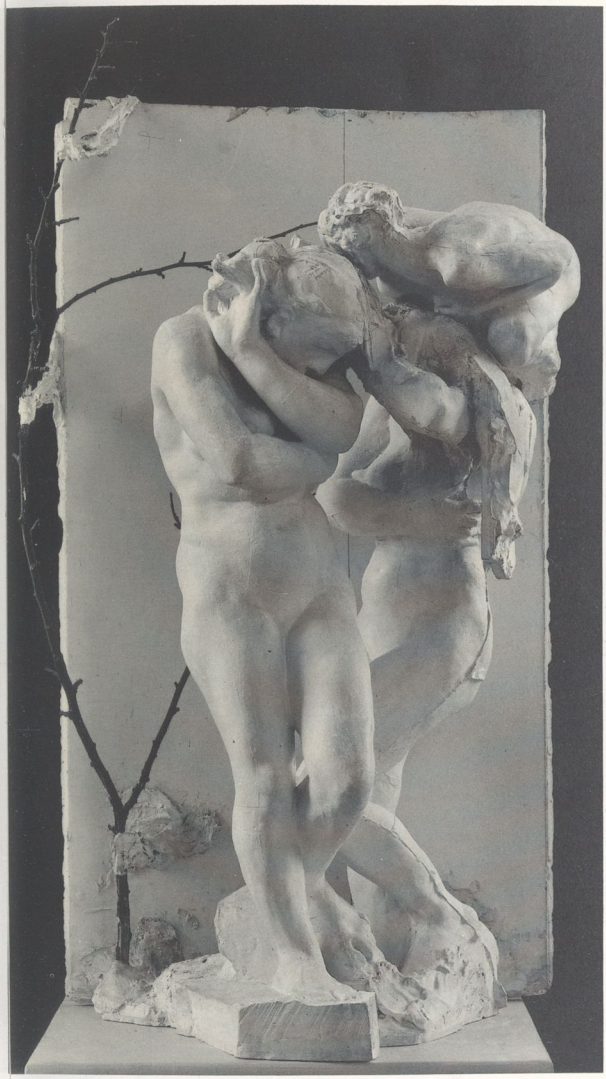
Fig 124
Auguste RODIN
Les trois faunesses
Plâtre, 1880
Paris, musée Rodin

Fig 125
Auguste RODIN
Assemblage: deux figures de la Nuit
Plâtre
Paris, musée Rodin

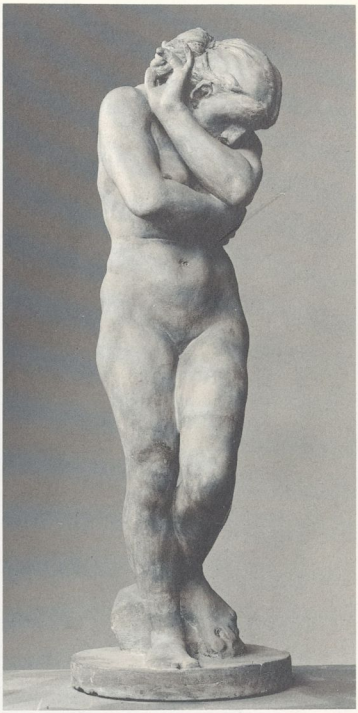
Cat 40
Auguste RODIN
Assemblage: deux figures d'Eve et La Femme accroupie
Groupe plâtre, vers 1905-07
H. 0,965; L. 0,55; P. 0,365
Historique: Donation Rodin à l'Etat, 1916.
Meudon, musée Rodin (inv. S. 184).

Cat 41
Auguste RODIN
Eve
Statuette terre cuite, 1881
H. 0,717; L. 0,24; P. 0,24
Inscription: Sur la terrasse, près du pied droit: *A. Rodin.*
Historique: Cf. Cat 40.
Paris, musée Rodin (inv. S. 2048).

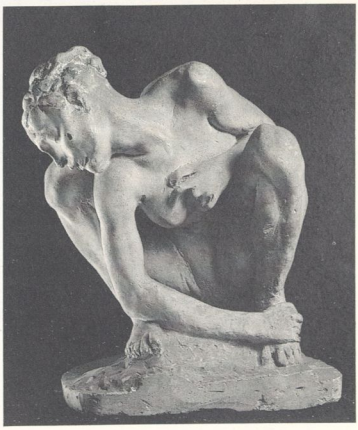
Cat 42
Auguste RODIN
La femme accroupie
Statuette plâtre, 1882
H. 0,315; L. 0,272; P. 0,193
Historique: Cf Cat 40
Meudon, musée Rodin (inv. S. 1850).



Cat 40



Cat 41



Cat 42

III, 7
Les collaborations

A propos du monument à Claude Gellée dit Le Lorrain d'Auguste Rodin

Fig 126 à 130

Ce catalogue, qui s'inscrit dans une tentative générale de redéfinition de l'étude de la sculpture du XIXe siècle, se devait de faire une petite place sinon à l'étude, du moins à l'évocation des collaborations d'artistes sculpteurs. En effet, alors que depuis longtemps les spécialistes s'affrontent sur l'attribution de telle portion de telle peinture à tel ou tel élève d'un maître célèbre — concédant ainsi qu'il existe un style reconnaissable en même temps qu'une influence plus ou moins étendue exercés par cet (ou ces) élève(s) sur l'œuvre du maître — en sculpture, le problème reste peu étudié[1].

En choisissant comme exemple de l'influence des collaborations sur la genèse d'une œuvre sculptée, le *Monument à Claude Lorrain* d'Auguste Rodin, la question est à la fois bien posée et quelque peu faussée. Faussée parce que Rodin ne peut être comparé à aucun des sculpteurs de sa génération quant à sa manière de travailler, sa productivité, la dimension de son atelier et la valeur de ceux qui y travaillent; faussée aussi, paradoxalement, par les archives conservées au musée Rodin, qui nous permettent d'avancer des hypothèses quelque peu étayées — ce qui n'est pas fréquent et fait porter toute l'attention sur ce problème particulier du côté de Rodin; faussée enfin parce que, pour des raisons qui tiennent aux circonstances, il est probable que l'étendue de la collaboration fut plus grande pour ce monument que pour d'autres œuvres de Rodin[2]. Mais en même temps, la question des collaborations est bien posée, pour les mêmes raisons de conjonction de données généralement isolées, conjonction qui fait apparaître de façon assez nette un état de fait le plus souvent difficile à connaître. Sans archives précises il est bien délicat de déterminer la part de chacun; l'intervention de divers corps de métier dans le processus traditionnel d'élaboration ou de reproduction d'une sculpture au XIXe siècle n'implique pas un apport créateur de tous, au contraire (cf. ch. III, 8).

Le cas de figure qui nous intéresse ici est celui de certains sculpteurs « statuaires » (selon la dénomination noble qui les distingue des simples artisans, ou des sculpteurs d'ornements architecturaux), artistes servant occasionnellement de praticiens pour des maîtres connus, tout en menant parallèlement une carrière de créateurs autonomes. Ce qui induit une relation avec l'artiste pour lequel ils travaillent et son œuvre, très différente, on le conçoit, de celle d'un artiste et de simples exécutants.

Qu'il soit bien clair toutefois que notre propos n'est pas ici d'exagérer l'apport de l'artiste collaborateur et (ou) praticien d'un maître plus connu; tout au plus s'agit-il de remarquer qu'un artiste tel que Rodin sut s'entourer de ce qu'il y avait de plus talentueux dans l'ancienne et la jeune génération pour traduire ses œuvres en pierre: loin de nier le talent créateur de ces artistes, Rodin sut le canaliser et l'utiliser. En effet, ce processus de traduction d'une œuvre modelée en terre en un matériau tout différent, la pierre, s'accompagnait d'une nécessaire *interprétation* que Rodin ne sous-estimait pas. Selon les prédilections de chacun, il confiait à l'un ou l'autre de ses collaborateurs l'œuvre à traduire. De ce processus témoigne cette lettre de Desbois à Rodin du 18 juin 1913: «[...] J'ai sculpté le buste de monsieur Ryan pour la seule joie d'interpréter une de vos œuvres; et d'avoir réussi à vous faire plaisir en cette occurrence est la meilleure récompense aux efforts que j'ai pu faire [...][3]. »

En ce qui concerne Jules Desbois (1851-1935), sculpteur qui participa à l'élaboration du *Monument à Claude Lorrain*, la relation avec Rodin est privilégiée: plus qu'aucun autre dans l'atelier de Rodin — sinon peut-être Camille Claudel, mais dans un sens différent — Desbois a droit au nom de

collaborateur. Plus âgé que les élèves de Rodin tels Schnegg ou Bourdelle (mais c'est aussi le cas de Victor Peter et Jean Escoula qui intervinrent à un moindre degré dans l'élaboration du *Claude*), ami, confident de Rodin, sculpteur révélé à lui-même par ce maître qu'il admire éperdûment, Desbois mène une réflexion autonome sur la sculpture qui ne laisse pas Rodin indifférent[4]. Ces relations particulièrement étroites entre Rodin et Desbois[5] permettent de comprendre que Rodin ait pu un temps confier à ce dernier son atelier, et plus particulièrement la réalisation — ou une partie de la réalisation — d'une œuvre, le *Claude Lorrain*, à laquelle Rodin travaillait depuis longtemps et à la genèse de laquelle Desbois avait selon toute vraisemblance assisté[6].

Le monument à Claude Gellée dit Le Lorrain

La chronologie de la réalisation du monument par Rodin est assez bien connue depuis la publication en 1968 par Thérèse Charpentier de lettres inédites conservées aux Archives municipales de Nancy[7]; des recherches effectuées aux Archives du musée Rodin nous permettent aujourd'hui de compléter l'histoire de cette réalisation en mettant en lumière le rôle joué par Desbois et, dans une moindre mesure, par Peter et Escoula.

La participation de Desbois au *Monument à Claude Lorrain* commence dès avant le choix de Rodin (sur ce choix, voir le ch. VI, 1, *Le concours*). En effet, avec Cariou, le mouleur de Rodin, Desbois exécute en mars 1889 la maquette qui est présentée le 8 avril au Comité chargé d'élever le monument[8].

Une fois la commande obtenue, à partir du 2 juillet, Desbois s'occupe de tout: acheter les outils, régler les employés de Rodin — le mouleur et un praticien entre autres —, donner les pourboires, acheter les matériaux de toutes sortes nécessaires à l'exécution du modèle, du papier à dessin aux clous, en passant par le charbon et les vieux chiffons; Desbois paye les modèles, s'occupe de faire nettoyer l'atelier ou d'envoyer un paquet à Toulouse, où Rodin séjourne en août — ce dernier ne reviendra qu'en septembre après être passé par Albi et Clermont-Ferrand. Les Archives du musée Rodin conservent un carnet inédit, relatant les dépenses occasionnées au jour le jour pour le *Monument à Claude Lorrain*, pour la période qui s'étend du 2 juillet 1889 au 24 février 1890[9]. Or Desbois continue de payer, quasiment chaque jour, un modèle qui vient poser alors même que Rodin est en voyage. Il semble donc que Rodin ait délégué une partie importante de ses pouvoirs à celui dont il avait vite su détecter le talent. Ce qui expliquerait les différences notables qui existent entre la maquette telle qu'elle fut acceptée (Fig 238) et le monument réalisé (Fig 128). Trois étapes intermédiaires illustrent ainsi le cheminement de l'esquisse (Fig 126) au monument achevé: le projet de maquette fondu en bronze **(Cat 140)**, assez proche de l'esprit

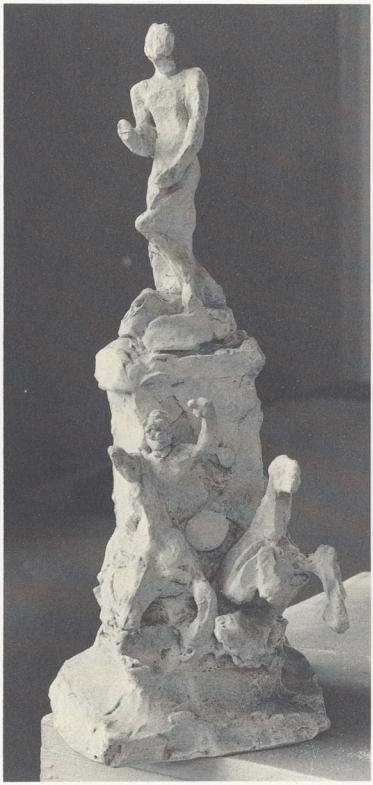


Fig 126

Fig 126
Auguste RODIN, 1840-1917
Monument à Claude Lorrain
Esquisse plâtre, entre 1883 et 1889
Paris, musée Rodin

Fig.127

Fig 128 A

de l'esquisse[10], la maquette présentée au jury et un projet de grande taille en plâtre (Fig 127) très proche du monument de Nancy, qui ne subsistent tous deux que par des photographies anciennes. (Le buste en plâtre du musée de Nancy (Fig 129) est peut-être une étude pour ce projet en plâtre disparu).

Le piédestal notamment, varie considérablement avant d'adopter son aspect définitif. Le groupe de l'Apollon et des chevaux du Soleil déborde peu à peu le registre qui lui était primitivement attribué dans le projet de maquette en bronze, et une palette avec des pinceaux, posée sur les moulures inférieures établit dès le grand projet en plâtre une transition supplémentaire avec le réel, c'est-à-dire le spectateur. Au contraire la figure du Claude est peu à peu isolée du reste du monument par l'extension de la partie supérieure moulurée du piédestal, de plus en plus débordante et

Fig 127
D. FREULER, actif dans l'atelier de Rodin de 1890 à 1896
Monument à Claude Lorrain, projet en plâtre
Photographie retouchée par Auguste Rodin, vers octobre 1890
Paris, musée Rodin

Fig 128 A
Auguste RODIN, Jules DESBOIS, 1851-1935,
Victor PETER, 1851-1911, et Jean ESCOULA, 1840-1918
Monument à Claude Lorrain
Pierre et bronze, inauguré en 1892
Nancy, parc de la Pépinière

Fig 128 B
Socle du monument vu de trois quarts

Fig 129
Jules DESBOIS
sous la direction d'Auguste RODIN
Etude pour l'Apollon
Plâtre, vers 1890
Nancy, musée des Beaux-Arts

Fig 130
D. FREULER, actif dans l'atelier de Rodin de 1890 à 1896
Socle en pierre du monument à Claude Lorrain
Photographie, vers la fin de 1891 ou en 1892
Paris, musée Rodin

épaisse, rendue plus massive encore par le renoncement à un élément décoratif tel la couronne de feuillage. Au-dessous, les contours du corps du piédestal deviennent de plus en plus lourds et flous, avec la suppression des moulures droites qui soulignaient les formes, et l'abandon des reliefs accusés et des détails, tels les rayons du soleil, au profit de larges masses nuageuses envahissantes entre l'arrière-plan et le groupe de l'Apollon et des deux chevaux. La figure de l'Apollon, encore très rodinesque dans le projet intermédiaire en bronze, ne l'est plus dans la version définitive. Toute la hardiesse de la figure a disparu. La musculature est plus affirmée, la pose plus contenue — le bras gauche rattaché à la masse nuageuse et non plus brandi en porte à faux comme on le voyait encore dans le grand projet en plâtre. Le visage, surtout, présente dans le monument achevé des traits plus classiques, plus marqués, plus virils aussi: c'est une version beaucoup plus *personnalisée* de l'Apollon, moins expressive et moins abstraite, qui laisse plus deviner le modèle qui lui prête ses traits.

Ces qualités et ces défauts peu à peu imprimés à l'œuvre, à savoir le modelé subtil et réaliste du corps humain, le

Fig 129

g 128 B

Fig 130

respect du modèle, mais aussi le goût du traitement des larges plans en masses un peu cotonneuses, sont précisément les traits principaux de l'art de Desbois[11].

On sait, d'après une lettre de Rodin du 3 juillet 1890[12] que le modèle du piédestal est à ce moment terminé, alors que le *Claude* est loin d'être fini. Le 29 mai 1891[13], le *Claude* n'est toujours pas terminé ; en revanche le piédestal est sur le point d'être exécuté en pierre (Fig 130). Ceci corrobore l'hypothèse selon laquelle, Rodin étant alors occupé à d'autres tâches et souvent absent[14], Desbois aurait fait progresser plus vite la réalisation du piédestal. Quoiqu'il en soit, cette réalisation s'effectue en parfait accord avec Rodin, qui supervise régulièrement l'œuvre en cours, comme le prouve la correspondance[15]. Mais peut-être sont-ce la collaboration étroite entre Rodin et Desbois et une réalisation bicéphale qui sont la cause du malaise que ressent le spectateur devant ce monument bancal, dont l'harmonie entre le piédestal de pierre et la figure de bronze est si peu réussie[16].

Les archives nous révèlent par ailleurs l'intervention de Peter et d'Escoula dans la réalisation de ce piédestal — ce qui confirmerait que toute l'attention de Rodin s'est portée sur la figure du *Claude*[17].

Sachant parfaitement utiliser les penchants naturels des deux sculpteurs[18], Rodin leur confie la pratique, à l'un des chevaux, à l'autre des détails d'ornementation XVIIIe siècle du piédestal, avec une certaine liberté d'interprétation, comme en témoigne une lettre de Victor Peter, adressée de Nancy à Rodin alors à Paris, le 21 juillet 1892 : « [...] Escoula a fort à faire avec les rubans ou *(sic)* rien n'était précis. J'ai moins de mal pour les chevaux qui étaient mieux préparés [...][19]. » Cette lettre date du moment où, après l'inauguration, plus ou moins contraint par l'opinion publique, Rodin fait procéder au remaniement du socle. Mais la collaboration de Peter et d'Escoula au *Monument à Claude Lorrain* commence probablement bien avant. Si la seule pièce d'archives antérieure concernant de façon certaine le *Claude* date du 20 janvier 1892[20], il est très probable que les acomptes de la même valeur de 500 francs versés parallèlement à Peter et à Escoula par Desbois à la fin de l'été 1891, alors que Rodin est à Tours, concernent le *Claude*, dont Desbois s'occupait plus spécialement sur le plan financier[21]. Peut-on même aller jusqu'à voir dans la mention « pour les chevaux... 78 francs » du compte du 29 octobre 1890 adressé par Peter à Rodin[22] une allusion aux chevaux du piédestal du *Claude* ? C'est tentant, d'autant plus que cette date correspond à un premier achèvement du piédestal[23].

Une comparaison entre les différentes étapes du monument montre qu'entre l'œuvre réalisée et la première esquisse, les chevaux ont gardé la même posture, mais qu'entre la maquette en bronze et l'œuvre définitive l'anatomie des têtes et des pattes s'est beaucoup précisée, devenant plus exacte, moins expressive. Peut-être est-ce là le résultat de l'intervention de Peter — limitée et de toute façon en parfait accord avec Rodin, tout comme Desbois l'était. Rodin regretta d'ailleurs longtemps d'avoir fait retoucher les chevaux après l'inauguration, ce qui montre qu'il attachait à ceux-ci une affection particulière[24].

L'étude, à la lumière des documents d'archives, de la réalisation du *Monument à Claude Lorrain* montre, de façon exemplaire même si le résultat esthétique n'en est pas ici satisfaisant, comment peut s'agencer la collaboration entre artistes sculpteurs, et permet d'apprécier la hiérarchie des divers apports. Ainsi apparaît l'aspect « collectif » que peut prendre la réalisation d'une sculpture, dès lors que le responsable de l'entreprise, Rodin en l'occurrence, sait pouvoir placer une entière confiance en ses aides — tout en supervisant étroitement l'œuvre en cours, dont il garde bien évidemment la paternité.

Véronique WIESINGER

III, 8
La mise aux points et l'agrandissement

Cat 43 et 44

Fig 131 et 132

Le remarquable ouvrage que *l'Inventaire général des Monuments et des richesses artistiques de la France*, a consacré aux *Principes d'analyse scientifique de la Sculpture* en 1978[1], répertorie les méthodes utilisées depuis la période hellénistique pour reproduire un volume dans une matière dure, en partant d'un modèle, c'est-à-dire sans prendre de risque dans la matière définitive et en donnant la possibilité de confier le travail physique, le plus pénible, à un tiers (cf. ch. III, 7, *Collaboration*).

Les mesures d'un volume irrégulier peuvent être calculées au moyen de perpendiculaires imaginaires. On utilise pour cela des équerres, des fils à plomb, Léonard de Vinci conçut une « caisse à baguette ». Au XVIIIe siècle on employa le châssis (il est reproduit dans l'*Encyclopédie* de Diderot) ou le cercle gradué. Enfin au début du XIXe siècle, le sculpteur Nicolas Gatteaux (1751-1832) inventa la *Machine à mettre aux points* (Fig 131). A la précision des mesures s'ajouta celle de l'énergie fournie par la machine à vapeur, en 1844 puis, par

Les notes du chapitre III,8 se trouvent page 412.

Fig 131
Nicolas GATTEAUX, 1751-1832
Machine à mettre aux points
D'après Comte de Clarac, 1828-53, t. I, planche 7

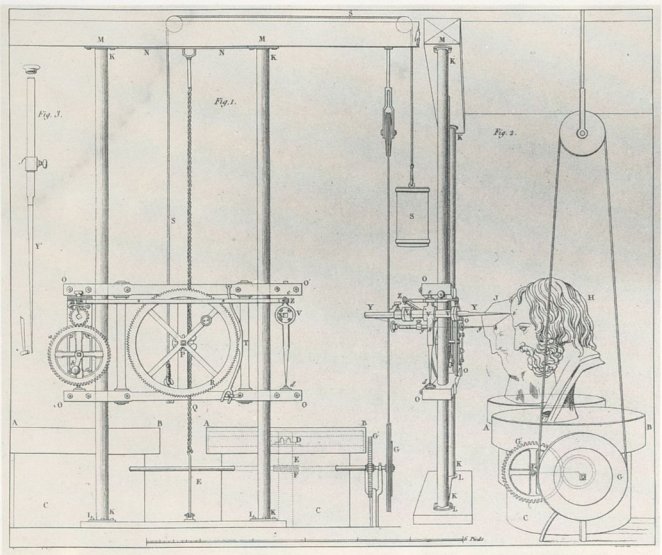


Fig 131

l'électricité. Elle donnait à une tête rotative, en général un petit diamant, une agilité exacte. Ce fut sans doute l'une des causes du retour à la taille directe, l'adresse d'une machine dévalorisant l'acte créateur. « Peut-on parler d'art dans les fabrications où la main n'intervient pas — à titre d'instrument d'une sensibilité singulière — personnelle[2] ? » (Cf. taille directe, chapitre III, 9).

Sur la photographie provenant du fonds Godet, qu'on peut dater de 1893 (Fig 132) quatre praticiens, dont un enfant, reproduisent les œuvres d'artistes différents : à gauche *L'Inspiration* d'Emile Picault, au fond, le *Cain* d'Henri Vidal (1896), au centre trois œuvres de Raoul Larche, *La Prairie et le ruisseau* (1893) — les points sont visibles sur les feuilles et le rocher, le praticien travaille d'après un modèle au tiers (cf. ch. III, 9) —, *Jésus parmi les docteurs* (1890), *La Sève* (1893), au fond à droite *L'anniversaire* d'Emile Lambert (1886)[3].

Fig 132
Ateliers de praticiens travaillant pour plusieurs artistes, *Picault, Vidal, Larche, Lambert*
Photographie, vers 1893
Collection Mireille Godet

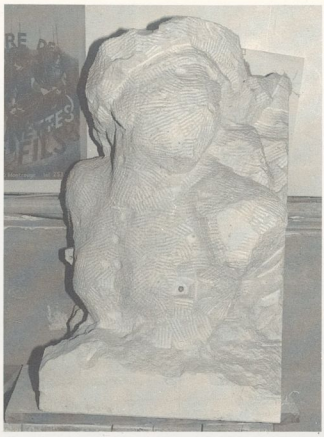
Modèle à grandeur

Il nous a paru intéressant de présenter un exemple réel d'après la *Bacchante aux lauriers* **(Cat 43 A)**. Ce modèle provient de l'atelier d'Auteuil où Carpeaux avait tenté l'édition à grande échelle de ses œuvres ou de fragments comme celui-ci, détaché de la *Danse* de l'Opéra. Le sculpteur Maurice Gril a réalisé à cet effet trois étapes successives : mise en place des points de basement et des chefs points, dégrossissage à un crayon d'après l'estampage de l'atelier du Trocadéro **(Cat 43 B, C)**, mise en place des points secondaires, approche à la coquille **(Cat 43 D)**, mise en place des points justes sur quelques parties du buste **(Cat 43 E)**.

Des traces de mise aux points — celles qui devaient être soigneusement effacées avant de remettre les modèles achetés par l'Etat aux Dépôts — sont visibles sur de nombreux plâtres exposés ici, comme par exemple, *L'Eve* de Paul Dubois **(Cat 18)**, les modèles de Simart **(Cat 114, 116)**, la *Sculpture* de Dumont **(Cat 126)**, le *Serment de Spartacus* de Barrias **(Cat 215)**, ou sur les marbres, comme le relief inachevé de *La Capitulation du général Ballesteros* de Petitot **(Cat 93)**.

Fig 132

Cat 43 A



Cat 43 B

at 43 C

Cat 43 D

Cat 43 E

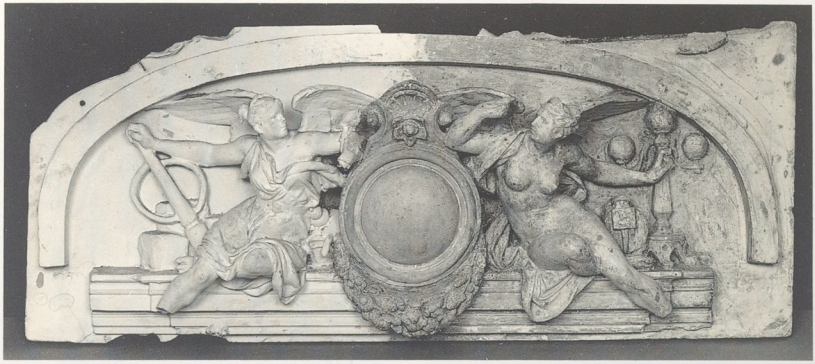
Cat 43 A
Jean-Baptiste CARPEAUX, 1827-1875
Bacchante aux lauriers
Buste plâtre, 1869-72
H. 0,648; L. 0,396; P. 0,315
Historique: Legs Holfeld 1967.
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 2922).

Cat 43 B
Atelier de moulage de la Réunion des musées nationaux
Epreuve en plâtre tirée du modèle précédent
Paris, musée d'Orsay.

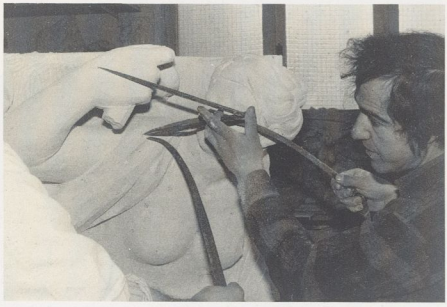
Cat 43 C
Maurice GRIL, 1945
Mise en place des points de basement et des chefs-points
Dégrossissage «à un crayon», sur un bloc de pierre calcaire de Saint-Maximin, 1985.
Paris, musée d'Orsay.

Cat 43 D
Maurice GRIL
Mise en place des points secondaires
Approche à «la coquille» sur le devant, 1985.
Paris, musée d'Orsay.

Cat 43 E
Maurice GRIL
Mise en place des points justes, sur la joue, l'oreille, l'œil droit, une partie du bandeau et quelques feuilles, 1985.
Paris, musée d'Orsay.



Cat 44 A



Cat 44 B

L'agrandissement aux trois compas

Les architectes de la seconde moitié du XIXe siècle ne purent concevoir de façades dépourvues de sculpture. Comme on ne pouvait hisser au sommet des échafaudages les modèles à grandeur, comme leur proximité était nécessaire, les mesures étant prises à chaque instant, on employa des modèles au tiers, que le sculpteur reproduisait grâce à trois compas et à l'échelle de conversion.

Assez grands pour être précis, assez petits pour être transportés, ces étapes intermédiaires entre l'esquisse et l'œuvre définitive représentent souvent le meilleur moment de l'artiste. Malheureusement, beaucoup ont disparu. (Voir ici cependant: Barye, *Force, Ordre, Paix, Guerre*, **Cat 118 à 121**; Dumont, *Pavillon Lesdiguière*, **Cat 117**; Simart, **Cat 114, 116**; le modèle demi-grandeur de Carpeaux, *Danse*, **Cat 214**). Charles Garnier voulait mettre à l'honneur tous les métiers qui avaient concouru à l'élaboration de son œuvre. Le modèle de Cugnot pour l'Opéra, *Le Pavage et le gaz* **(Cat 44)** — a été restauré par M. Hervé Manis formé à l'Institut français de Restauration des Œuvres d'Art (I.F.R.O.A.). En enlevant les trois couches successives de peinture dont ce modèle et ceux de la série avaient été généreusement enduits — sans dépoussiérage préalable, ce qui enrichissait le pigment! il découvrit un réseau serré de points (clous et croix) et des annotations de praticien.

Le relief définitif occupe la dernière lunette à droite de l'avant-foyer sur le mur mitoyen du grand foyer; on note quelques modifications par rapport au modèle, la lampe à gaz n'a plus de globe, par exemple.

L'agrandissement aux trois compas qui sollicite constamment l'œil et la main de l'artiste offre au sculpteur une latitude d'interprétation.

Anne PINGEOT

Cat 44 A
Louis-Léon CUGNOT, 1835-1894
Le Pavage et le gaz
Modèle plâtre au tiers pour un fronton de l'avant-foyer de l'Opéra de Charles Garnier, 1874.
Inscription: gravé sur la coupe cintrée: *point de centre../ esquisses Cugnot de ... centimètres / de plus / les têtes / et Delaplanche ont.. / proportion 7 têtes 3/4 soit 2 de taille*».

211	30	32
18	× 7	× 7
225	210	224
18	15	16
2	8	240
	233	7
		247

Les calculs suivants correspondraient au proportions des figures — les têtes de 30 ou 32 cm étant contenues 7 fois 3/4 dans le corps. (Nous remercions Geneviève Bresc de sa lecture, de son interprétation et de ses calculs).
Historique: Dépot de l'Agence d'Architecture de l'Opéra, 1984.
Paris, musée d'Orsay (inv. en cours).

Cat 44 B
Costas SPOURDOS, 1946
Agrandissement aux trois compas d'une partie de la figure de droite, l'allégorie du gaz
Pierre calcaire de Saint-Maximin, 1985
H. 0,80; L. 0,80; P. 0,38
Paris, musée d'Orsay.

III, 9
La taille directe

Cat 45 à 48

Fig 133 à 137

Fig 133

Une caricature publiée par le *Journal* au moment du scandale causé par la *Cléo de Mérode* de Falguière **(Cat 22)** montre l'artiste armé du ciseau et du maillet, attaquant le bloc de marbre dont il fait sortir la statue (Fig 133) : c'est l'image traditionnelle du sculpteur, renvoyant à Michel-Ange pour lequel le XIXe siècle éprouve l'admiration la plus vive, mais c'est une image fausse car depuis longtemps déjà le sculpteur ne se caractérise plus par ses qualités de tailleur de pierre, mais de modeleur. Loin d'affronter directement, tel Michel-Ange, le bloc de marbre, il établit un modèle, parfois de dimensions réduites, dont l'exactitude de la reproduction (exécutée par un praticien) est assurée par la mise aux points et le système des trois compas.

Cela ne veut pas dire cependant que le sculpteur ait perdu tout contact avec le matériau[1] : Clésinger était renommé pour travailler lui-même à ses marbres ; Maniglier dirigeait un atelier de pratique à l'Ecole des Beaux-Arts ; Dampt exécuta intégralement le *Saint Jean-Baptiste* en marbre du Salon de 1884 (Paris, musée d'Orsay). Mais Rodin qui, comme Dalou, avait commencé sa carrière en tant qu'ouvrier tailleur de pierre s'entoura dès qu'il le put d'une équipe de praticiens (dont firent partie Baffier, Escoula, Turcan, Desbois, Despiau, Bourdelle...) et si Guitry, dans une interview filmée[2], donne à croire que, nouveau Michel-Ange, il attaquait lui-même le marbre ou la pierre, il est préférable de se fier aux photographies qui le montrent assis dans son atelier tandis que des ouvriers s'affairent à traduire en marbre un modèle en plâtre (Fig 27).

En réaction contre cette attitude trop courante, la pratique de la taille directe réapparut à la fin du XIXe siècle et d'abord grâce à des artistes qui se tournèrent vers la sculpture sans avoir reçu la formation traditionnelle : saisis d'un grand désir de sincérité, ils allaient tailler eux-mêmes le bois puis la pierre et le marbre en s'aidant de dessins ou même de maquettes, mais sans faire appel en aucun cas aux procédés mécaniques de report.

La taille directe fut en effet relancée par des peintres qui abordèrent ainsi la sculpture : Gauguin, Lacombe, Maillol renouèrent à la fin du siècle avec les essais de Géricault dont le petit groupe *Nymphe et Satyre* **(Cat 45)** reflète l'admiration passionnée pour Michel-Ange : il s'en inspire pour la composition (le *contrapposto* de la nymphe a toujours été rapproché de *L'Aurore* de la chapelle des Médicis à Florence), mais aussi pour la technique : il taille directement le groupe dans un bloc de pierre calcaire et laisse peut-être volontairement certaines parties inachevées, chevelures, cuisses du satyre, sol.

Interrompues par la mort brutale de Géricault, ces tentatives demeurèrent isolées, et pour voir reparaître ce procédé, il faut attendre Gauguin dont le relief, *Soyez amoureuse et vous serez heureuse* (1889, Boston, Museum of Fine Arts) marque une profonde rupture avec les œuvres plus traditionnelles exécutées auparavant. La source de cette

Les notes du chapitre III,9 se trouvent page 412.

Fig 133
Les VEBER'S
Alexandre Falguière sculptant Cléo de Mérode
D'après *Le Journal*, 11 mai 1896
Paris, bibliothèque de l'Opéra

Cat 45

rupture n'est plus à chercher cette fois chez Michel-Ange mais dans la découverte qu'a fait Gauguin de la sculpture populaire sur bois, lors de ses séjours en Bretagne, et dans la fascination qu'il a ressentie à la suite de l'Exposition universelle de 1889 pour les arts « primitifs » dont il veut retrouver la spontanéité et la fraîcheur. Aussi n'est-ce plus la pierre, comme Géricault, mais le bois qu'il va travailler choisissant avec soin les morceaux dont la forme (relief, cylindre...) sera un élément déterminant de la composition de l'œuvre et sur lesquels la trace des outils reste parfois très visible (dos de saint Orang, **Cat 250**). Toutefois, comme l'a montré Gray, même lorsqu'il sculpte le bois, il continue à penser en termes de ligne et de couleur, ne s'attache pas au modelé, mais accorde en revanche une grande importance à la polychromie qui souligne le symbolisme de l'œuvre[3].

En effet, Gauguin comme Lacombe privilégient l'aspect intellectuel de l'œuvre. Chez celui-ci, d'ailleurs, que des photographies anciennes nous montrent attaquant le bloc à la hache, puis le reprenant au ciseau (Fig 134 et 135) la taille directe est peut-être moins spontanée: il prépare par des dessins ses reliefs, dont *Mort et Volupté* **(Cat 46)** est l'un des

Cat 45
Théodore GÉRICAULT, 1791-1824
Nymphe et satyre ou ***Jupiter et Antiope***
Petit groupe pierre, vers 1820
H. 0,285; L. 0,365; P. 0,15
Inscription: Au dos sur la base: *T. Géricault.*
Historique: Exécuté vers 1820. Donné par l'artiste au colonel Bro de Comères. Coll. Bro de Comères, R. Goetz, O. Ackermann, Sternheim. Acquis en 1964 par les Musées nationaux.
Rouen, musée des Beaux-Arts (inv. R.F. 2880 et 964-1).

Cat 46
Georges LACOMBE, 1868-1916
Mort et volupté
Bas-relief, bois de tilleul, teinté à l'encaustique, 1893
H. 0,65; L. 0,28
Inscription: en bas à gauche: *G. Lacombe 93.*
Historique: Famille de l'artiste.
Paris, coll. part.

Fig 134
Anonyme
Georges Lacombe exécutant Isis
Photographie, vers 1894-95
Coll. part.

Fig 135
Anonyme
Georges Lacombe exécutant l'Aurore
Photographie, vers 1908
Coll. part.

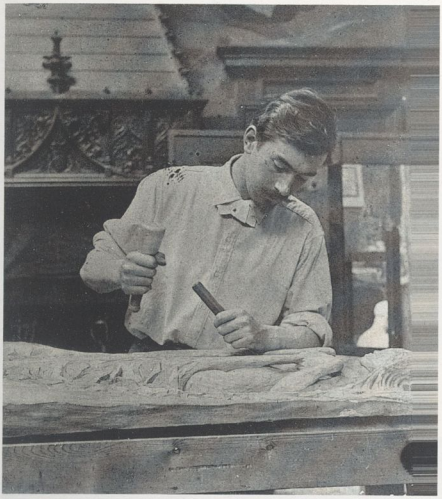


Fig 134

Fig 135

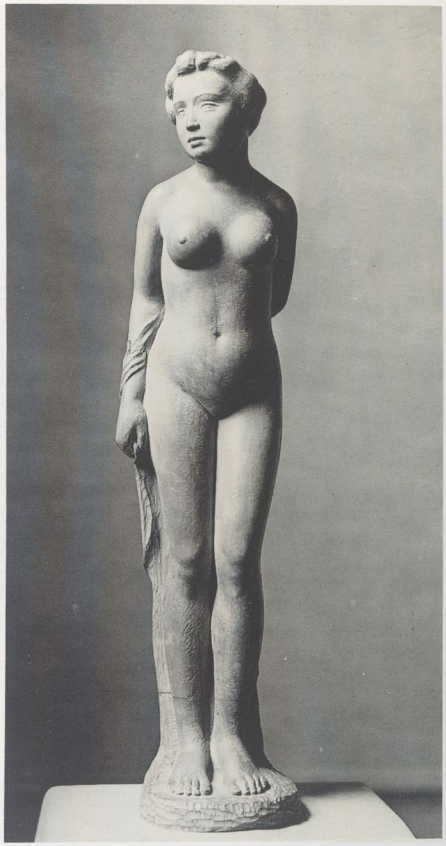
Cat 46

premiers, et étudie les œuvres de grande taille, en trois dimensions, à l'aide de maquettes ou même, dans le cas de la *Marie-Madeleine* de 1897 (bois, Lille, musée des Beaux-Arts), d'un véritable modèle en plâtre (Brème, Kunsthalle). « J'ai vu travailler Georges Lacombe, confirme P. Vignaud, il dégrossit le bois non à l'aide du tour, mais avec la hache ; quelle audace et quelle prudence sont en même temps nécessaires ! Et c'est avec la gouge, le fermoir et le burin qu'il copie son modèle, compose son sujet, achève et parfait ses œuvres[4]. »

Avec Maillol en revanche, que conduit à la sculpture l'admiration qu'il éprouve envers Gauguin et sa curiosité pour les différentes formes d'expressions artistiques, tapisserie, céramique... le sujet perd toute importance car il se consacre presque exclusivement à la représentation du corps féminin. Le matériau devient donc déterminant et la forme du morceau originel reste d'autant plus sensible dans l'œuvre achevée que Maillol hésite entre l'influence de l'Art nouveau et l'attrait d'un art plus sobre vers lequel il évoluera après 1900. Il multiplie donc les lignes ondoyantes de sa *Danseuse* (Fig 136) de façon à remplir au maximum le champ du relief. Mais il exécute aussi des *Baigneuses* longilignes, aux formes simplifiées, aux bras collés contre le corps, aussi proches que possible du bois dont elles sont nées **(Cat 47)**.

Toutefois, il ne devait guère aller au-delà de figures de dimensions moyennes, taillées presque toujours dans le bois. Après 1900, il revint à une pratique plus traditionnelle et c'est Joseph Bernard qui, poussé par l'insatisfaction de longues années consacrées à une sculpture académique, franchit l'étape définitive, attaquant des blocs de pierre ou de marbre de grandes dimensions pour en dégager « la nymphe prisonnière »[5].

Préalablement il cherche son sujet sur le papier, à la plume, au crayon, au lavis ; puis il en reporte les contours au fusain sur le bloc qu'il dégrossit (Fig 137 A, 137 B). Peu à peu la forme apparaît et se modifie par rapport au projet initial au hasard d'un accident de la matière, d'un changement d'inspiration. Dans cette opération « où il convient d'ôter le minimum de volume à la matière pour en dégager une présence devinée plutôt que projetée, comme un secret de beauté éternelle caché dans l'obscurité compacte d'un bloc de pierre (ou d'un morceau de bois), réside l'aventure créatrice, le choix (...). Comment le ciseau a-t-il dégagé cette



Cat 47

Fig 136

Fig 136
Aristide MAILLOL, 1861-1944
Danseuse
Bois, 1895
Paris, musée d'Orsay

Cat 47
Aristide MAILLOL,
Baigneuse
Statuette bois, 1899
H. 0,62 ; L. 0,14 ; P. 0,11.
Inscription: Monogramme en bas à droite: *A.M.*
Historique: Exécuté en 1899. Acquis en 1947 d'Antoine Bibesco qui l'avait lui-même acheté directement à Maillol.
Amsterdam, Stedelijk Museum (inv. BA 85).

Fig 137 A
Anonyme
La Danse de Joseph Bernard en cours d'exécution
Photographie, vers 1910-12
Coll. part.

Fig 137 B
Anonyme
La Danse de Joseph Bernard achevée
Photographie, vers 1912
Paris, musée d'Orsay

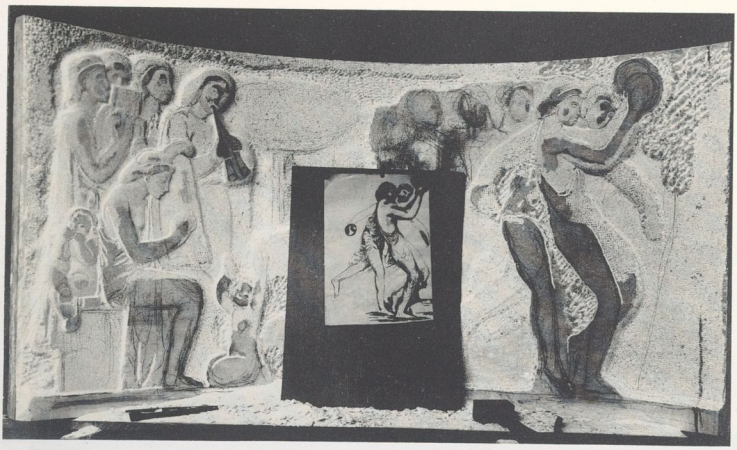


Fig 137 A

Fig 137 B

figure virtuelle d'un matériau fouillé avec une extrême prudence (où l'on peut discerner) un complexe d'humilité, d'obéissance — par crainte d'abîmer — de passion et de respect mais de curiosité aussi et qui fait battre le cœur? D'une manière de foi. Et son but? (...) Un enfantement spirituel[6]. »

Exécuté vers 1906-1907, l'*Effort vers la Nature* **(Cat 48)** témoigne par son titre et son aspect massif d'une volonté d'union aussi étroite que possible entre la forme et la matière, et peut être considéré comme le symbole même de la taille directe: Bernard « sait qu'au-delà des canons de l'académisme vit, sourdement encore, une autre beauté plus

Cat 48

humaine, plus primitive et qu'il va lui être donné de la faire arriver au jour; aussi bien cette tête de femme annonce-t-elle tout l'œuvre qui va suivre: c'est la déesse-mère de l'œuvre de Bernard »[7].

Par la suite le *Monument à Michel Servet*, de plus de six mètres de haut (pierre, 1908-1911, Vienne, Isère) et la frise de la *Danse* (marbre, 1911, musée d'Orsay) témoignent de la maîtrise à laquelle Bernard avait abouti dans ce procédé qui l'entraîna à abandonner aussi le modelage; par souci d'économie, mais surtout par mépris de « la glaise fuyante et lâche »[8], synonyme de facilité, il travaille directement le plâtre pour la *Porteuse d'eau* (190 -1912) et les figures postérieures: « Il découpe ses figures — et leurs gestes mélodieux — dans de grosses feuilles de plâtre puis les enchaîne dans le volume en les articulant[9]. »

La pratique de la taille directe ne fut pas sans conséquence sur la sculpture du début du XXe siècle. Dans le domaine stylistique, elle apporta un soutien technique à la réaction contre Rodin et la virtuosité académique: elle conduisit à la frontalité du sujet, à la simplification des attitudes et du modelé; par ailleurs, elle rendit sa qualité propre au matériau initial (tout en n'excluant pas la transposition en bronze et l'édition) et permit d'affirmer que, contrairement à la pratique de Rodin, l'œuvre formait un tout indissociable, même si, comme dans le cas de la *Baigneuse* de Maillol, on y remarque des pièces rapportées. De ce fait, elle fut largement adoptée dès 1906-1907 et constitua une étape importante dans l'évolution d'un certain nombre de jeunes artistes, Modigliani, H. Moore, Brancusi, Derain, Epstein dont le monumental *Taureau ailé*, destiné au tombeau d'Oscar Wilde (1912, Paris, Père-Lachaise) fut considéré comme un véritable tour de force.

Antoinette Le Normand-Romain

Cat 48
Joseph BERNARD, 1866-1931
Effort vers la nature
Tête pierre de Lens, vers 1906-07
H. 0,32; L. 0,29; P. 0,315
Exposition: 1908, Paris, Galerie Hébrard.
Historique: Don de M. Jean Bernard, fils de l'artiste, en 1980. Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 3513).

III, 10
Terre et plâtre

Cat 49 à 59

Fig 138 à 150

De la matière à la forme, le sculpteur peut modeler différents matériaux plastiques pour donner du volume à son idée. L'argile et le plâtre sont le plus souvent utilisés, mais aussi la cire (cf. chapitre suivant). Après quelques précisions de vocabulaire[1] nous essaierons de voir comment le sculpteur, de ses mains ou à l'aide d'outils, pétrit la terre et le plâtre. Certains, comme Rodin, montrent une démarche très surprenante dans la recherche créative.

Mais un survol de toute la sculpture du XIXe siècle à travers ses esquisses, bien que difficile car la vision pour le début du siècle est trop fragmentaire, fait ressortir un mouvement plus ou moins sinusoïdal de destructuration et de restructuration de la forme.

De la matière à la forme

La première pensée de l'artiste en relief, appelée ébauche, sert à fixer une impression sur le vif comme ces *Parlementaires* dont Daumier aurait modelé les visages pendant les séances de la Chambre et qui, bien que non cuits, ont pu être conservés. Dalou faisait, lui aussi, des ébauches en terre prises sur le vif : « Les figurines modelées en terre et représentant des travailleurs manuels **(Cat 226, 227)** de toutes professions avaient été exécutées par Dalou au hasard de ses promenades » : « avec soin le sculpteur les tirait le soir de sa poche »[2].

Les notes du chapitre III,8 se trouvent page 412.

Fig 138

Fig 138
Jean-Marie BONNASSIEUX, 1810-1892
La mort de Socrate
Esquisse pour le concours de Rome, 1836
Terre cuite
Coll. part.

L'ébauche sert également à préciser la pensée du sculpteur et à mettre en place les différentes masses : Bonnassieux, pour la *Mort de Socrate* (Fig 138) divise la composition en trois parties et indique les principaux volumes autour de la silhouette du maître suggérée à l'aide de colombins simplement écrasés et délimités au couteau ou à la mirette.

Carpeaux quant à lui, s'obligeait à modeler comme un pianiste fait des games : « Tous les jours il s'exerçait à faire une esquisse nouvelle dans le moins de temps possible... Il s'exerçait aussi à modeler les yeux bandés. C'est le seul moyen de comprendre la forme, disait-il[3]. » Ebauche ou esquisse, la distinction n'est pas toujours aisée et même impossible en l'absence d'une série complète pour une même œuvre. S'il veut garder intacte son idée primitive,

Cat 49

l'artiste fera une esquisse plus poussée à partir d'une autre terre ou d'un moulage en plâtre de sa terre primitive.

De l'ébauche à l'esquisse, le chaos de terre prend peu à peu la forme de l'idée ou de la vision du sculpteur. Plus détaillée, prête à être transcrite dans le format et le matériau définitif, on parlera de maquette, de modèle ou d'esquisse achevée. Ainsi le *Mariage Samnite* (Fig 139) que Chardigny présenta à l'exposition de Marseille de l'an XI. Toutefois la précision presque archéologique des détails du meuble ou des coiffures et l'aspect très lisse de la surface permettent de penser qu'une telle œuvre, comme d'ailleurs le *Chasseur* **(Cat 49)**[4] de Clodion, a sans doute été exécutée là dans son format et son aspect définitifs. De même des esquisses comme *« Tatila Cumi »* **(Cat 50)** de Triqueti, très achevées, et dont on ne connaît aucune transcription en marbre ou en bronze, ont pu être façonnées là sans intention de transfert ni d'agrandissement. Emergeant de son linceul, vivant contrepoint de l'*Ophélie* de Préault **(Cat 202)**, elle a le regard encore voilé de la mort. Ici les traces d'outil ont été soigneusement dissimulées : elles n'apparaissent vraiment que sur la terrasse : c'est pourquoi il n'est pas toujours aisé de distinguer une esquisse d'une petite pièce achevée.

Fig 139

Concerto pour mains sales

Pour monter une sculpture en terre l'artiste procède généralement par adjonction de boulettes et de colombins, ces serpents de terre roulés entre les deux mains. Ces boulettes et colombins, malaxés dans les doigts sont ensuite soudés les uns aux autres par écrasement soit à l'aide du pouce soit à l'aide d'un outil : spatule, mirette ou couteau. Sur le *Saint Bernard prêchant la croisade* **(Cat 51)** exécuté par Carpeaux à la fin de sa vie, ce sont les larges colombins écrasés au pouce qui

Cat 50

marquent les plis de la robe, l'allongement des jambes et la forme de la barbe : « Carpeaux pétrissant l'argile avait le délire de la main[5]. » Et sur la *Supplication*, de Dalou **(Cat 52)** nous voyons les centaines de boulettes écrasées au pouce, même pour indiquer les lèvres et les yeux de l'homme ; les seules traces d'outils étant les sillons marqués profondément à l'ébauchoir dans la chevelure de la femme et traçant la colonne vertébrale. Le pouce, organe acteur du modeleur, le pouce qui doit savoir faire parler la matière, le *Pouce* à qui César rendit hommage de façon gigantesque ! Ainsi Préault disait volontiers des sculpteurs dont l'outil somnolent ne sait pas faire parler la matière : « Il leur manquait la folie du pouce[5]. »

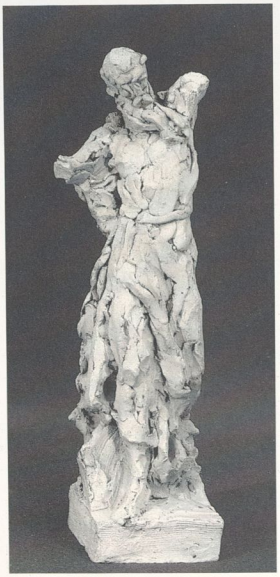
Fig 139
Barthélémy CHARDIGNY, 1757-1813
Le mariage samnite
Plâtre, 1805
Marseille, musée des Beaux-Arts

Cat 49
Michel-Claude dit CLODION, 1738-1814
Le retour du chasseur
Statuette terre cuite, vers 1798
H. 0,375 ; L. 0,13 ; P. 0,13
Inscription : Derrière la terrasse : *Clodion 1798.*
Historique : Acquis par Paul Cailleux avant 1932.
Bayonne, musée Bonnat (inv. coll. Cailleux CM 400).

Cat 50
Henri de TRIQUETI, 1804-1874
Tatila Cumi
Esquisse terre cuite
H. 0,22 ; L. 0,60
Historique : Donné par M. Lee Childe, gendre de l'artiste, le 13 avril 1886.
Orléans, musée des Beaux-Arts (inv. 1860).

Cat 51
Jean-Baptiste CARPEAUX, 1827-1875
Saint Bernard prêchant la croisade
Esquisse terre cuite, 1874
H. 0,542 ; L. 0,167 ; P. 0,151
Inscription : Sur le socle, côté droit, cachet à la cire rouge : *Propriété Carpeaux.*
Historique : Le marbre, grandeur nature avait été commandé en 1874 pour l'église Ste-Geneviève à Paris, acquis à la vente Carpeaux 1894, n° 348.
Valenciennes, musée des Beaux-Arts (inv. Val 1927-88).

Cat 52
Aimé-Jules DALOU, 1838-1902
Supplication
Etude pour le monument Gambetta de Bordeaux
Esquisse terre cuite, vers 1889
H. 0,32 ; L. 0,08 ; P. 0,175
Historique : Acquis par la ville de Paris en 1905.
Paris, musée du Petit Palais (inv. P.P.S. 335).



Cat 51

Cat 52

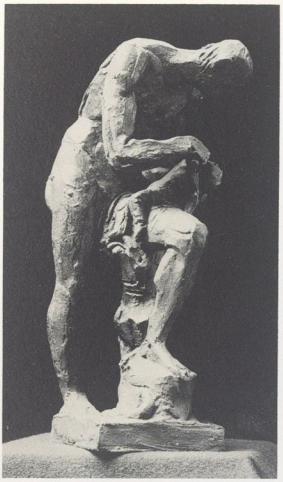


Fig 140

Fig 141

Fig 142

Il semble que l'usage du couteau ne soit pas apparu avant la fin du XVIIIe siècle. On en distingue très nettement la trace sur l'esquisse d'*Œdipe et Phorbas* (Fig 140), datée de 1799, fondue en bronze par Gatteaux et donnée par lui au Louvre ainsi que sur la *Petite Frileuse*, fausse esquisse que Houdon présenta au Salon de 1793 (Fig 141) ; cet usage se généralise au XIXe siècle : si on n'en distingue pas la trace sur les premières esquisses de Canova, son utilisation est visible sur la *Déploration sur le corps d'Abel* (Fig 142) esquisse modelée dans les dernières années de sa vie. Les arêtes très nettes et sans barbes laissées par le couteau se distinguent également sur les petites figurines de Dalou pour son *Monument aux Travailleurs* **(Cat 226, 227)** ou sur le *Forgeron* **(Cat 125)** et le *Ciseleur* **(Cat 124)** esquissés par Dumont pour le nouveau Louvre.

Comme on l'a montré dans les chapitres précédents, pour conserver intactes les différentes étapes de sa genèse, le

Fig 143

Fig 140
Denis-Antoine CHAUDET, 1763-1810
Œdipe et Phorbas
Bronze, 1799
Paris, musée du Louvre

Fig 141
Jean-Antoine HOUDON, 1741-1828
La petite frileuse
Terre cuite, 1793
Paris, musée du Louvre

Fig 142
Antonio CANOVA, 1757-1822
Déploration sur le corps d'Abel
Terre cuite, vers 1810-1820
Possagno, gypsothèque canovienne

Fig 143
James PRADIER, 1790-1852
Sapho
Plâtre et cire, vers 1851
Paris, musée des Arts décoratifs

Cat 53
Jean-Baptiste CARPEAUX, 1827-1875
Piéta
Esquisse plâtre, vers 1865
H. 0,23 ; L. 0,17 ; P. 0,125
Inscription : cachet *« Propriété Carpeaux »* avec l'aigle impérial.
Historique : Donation Mme Clément-Carpeaux 1934-1939.
Nice, musée des Beaux-Arts Jules Chéret (inv. C. 2960).

Cat 53

sculpteur fait mouler ses esquisses : il en obtient donc un moulage ou un estampage en terre ou plus généralement en plâtre. Si la terre originale a disparu dans l'opération, ce qui est le cas le plus fréquent, le plâtre moulé est promu au rang de plâtre original, comme cette émouvante *Piéta* **(Cat 53)** de Carpeaux où la construction par entassement de boulettes et de colombins de terre plus ou moins écrasés est clairement visible dans la transcription en plâtre.

Ces moulages peuvent être également retravaillés, par différentes méthodes, ce qui leur confère une valeur d'esquisse originale. Ainsi bon nombre d'esquisses en plâtre ont été « engraissées à la cire » : c'est une technique habituelle chez Barye **(Cat 75)** mais que nous trouvons également chez Pradier ; sur cette esquisse en plâtre (Fig 143) pour sa dernière grande œuvre, la *Sapho* qui fut voilée de noir à sa mort, le sculpteur a voulu donner plus de volume au sein droit : il l'a remodelé à la cire rouge.

Les plâtres sont retravaillés soit humides, soit secs, soit par les deux méthodes comme cette ravissante esquisse de Chaudet exécutée pour le péristyle de la Bourse (Fig 144) en 1807-1808. Sans doute obtenu par estampage de la terre, ce bas-relief, resté dans son cadre d'origine, présente des traces

Fig 144

de mirette et d'ébauchoir dans le plâtre humide : les barbes soulevées sur les bords du sillon sont clairement visibles ; mais certaines traces de couteau et de ciseau indiquent également une reprise sur le plâtre sec. Toutefois l'artiste n'a pas effacé tous les défauts de moulage comme ces excroissances sur certaines têtes ou sous les pieds et les traces de bulles d'air emprisonnées par le plâtre.

Rodin : Pygmalion ou Frankestein ?

Rodin, quant à lui, travaillait constamment avec son mouleur : celui-ci tirait généralement plusieurs exemplaires en plâtre à partir de l'empreinte prise sur l'esquisse de terre cuite, moulages que le maître retravaillait, variant les effets à l'infini et portant à son plus haut point cette technique du moulage-esquisse. Les réserves du musée de Meudon[6] sont à ce point de vue une révélation : qu'on imagine des centaines de moulages et de moules en plâtre, des milliers de bras, de jambes, de mains, mesurant souvent entre 10 et 30 cm, isolés ou parfois assemblés. Rodin puisait dans son cheptel de formes et les assemblait de façons diverses et souvent inattendues, faisant et défaisant les groupes, réunissant parfois la même figure plusieurs fois sur une même œuvre (Fig 124) (cf. ch. III, 5 *Marcottage* et III, 6 *Répétition*), mais aussi retravaillant la surface du plâtre : il existe ainsi d'impressionnantes séries où se voit l'infatigable travail de Rodin sur la forme et sur les effets de surface.

Monique Laurent n'a pas répertorié moins de cinquante-trois bustes ou masques de la danseuse Hanako[7] : Elsen[8] remarque avec justesse que la surface mate du plâtre permet une étude critique des différents plans sans les reflets pernicieux que pouvaient donner le bronze ou même le marbre ; déjà Bonnassieux notait que « vraiment on ne devait rien exposer en plâtre » car son bas-relief qui « paraissait bien en terre a bien déçu une fois moulé en plâtre »[9]. Rodin retravaille donc ses moulages, ajoutant des boulettes écrasées, repassant certaines parties à l'ébauchoir ou à la gradine. Arrivé à un certain stade il trempe parfois son esquisse dans un lait de chaux plus ou moins épais qui, recouvrant toute ou partie de la surface, adoucit les passages et, voilant légèrement les formes, sert également à unifier deux fragments

Fig 145

Fig 144
Denis-Antoine CHAUDET, 1763-1810
Les activités du commerce
Esquisse pour le bas-relief initialement prévu sous le péristyle de la façade de la Bourse à Paris
Plâtre, 1807-1808
Paris, musée Carnavalet

Fig 145
Auguste RODIN, 1840-1917
Faune debout et femme assise sans tête
Plâtre
Meudon, musée Rodin

Fig 146
Joseph CHINARD, 1756-1813
Projet de monument allégorique
Terre cuite, vers 1790-1800
Paris, musée du Louvre

Cat 54
Joseph CHINARD, 1756-1813
Autoportrait
Statuette terre cuite
H. 0,59 ; L. 0,21
Historique : Aurait appartenu à Mme Récamier, d'après les anciens inventaires du musée.
Montargis, musée Girodet (inv. n° 384).

disparates. Cette technique, qui lui est très particulière, a dû servir également à préjuger de l'effet de la transcription de l'œuvre en marbre[8].

Regardons le *Faune debout et femme assise sans tête* (Fig 145) : on distingue clairement que les deux personnages, venus d'ailleurs, ont été trempés dans un lait de chaux dont les nombreuses bulles apparaissent à la surface. Cette épaisse couverture piquetée de trous qui unifie l'ensemble, laisse apparaître quelques étapes intermédiaires comme l'avant-bras droit rajouté grossièrement à la femme : la main non trempée montre les coutures du moule à pièces qui a servi à la faire. En différents endroits Rodin a rajouté du plâtre après trempage et l'a regratté à la gradine, laissant des traces blanches striées sur la joue gauche, à l'emplacement des côtes et sur la hanche gauche du faune.

Cette méthode du trempage permet également des effets illusionnistes comme dans cette petite esquisse en vue de la *Porte de l'Enfer*, intitulée *« Poix bouillante » :* un corps nu fait le pont au-dessus d'un magmas recouvert de lait de chaux assez épais, cette poix bouillante qui emprisonne déjà les chevilles et les avant-bras du damné.

Destructuration et restructuration de la forme

De la fin du XVIIIe siècle à la fin du XIXe siècle, un survol des esquisses sculptées, bien que peu nombreuses pour le début du siècle montrerait une évolution qui laisse apparaître de plus en plus les traces d'outils et les fragments de terre structurant l'ensemble.

Partons d'une esquisse de Chinard en terre crue (Fig 146) pour un monument public : l'ensemble présente un faire unifié : nulle trace de pouce, nulle trace de couteau. Seule apparition de la structure : les masses musculaires superposées sur le thorax qui sont toutefois soigneusement lissées avec des mirettes très fines. Quelques boulettes sont apparentes dans la chevelure et les traces d'ébauchoir marquent profondément les plis des figures assises. Cette technique typique du XVIIIe siècle apparaît également sur l'*Autoportrait* de Chinard (**Cat 54**), maquette pour son tombeau, œuvre plus achevée où les traces d'outil sont soigneusement dissi-

Fig 146

Cat 54

Fig 147

Cat 55

Cat 56

mulées: les détails fouillés de la chevelure et du lion y forment un contrepoint à la grande masse unifiée du manteau.

Sans doute exécutées une dizaine d'années plus tard, les esquisses de Marin, *Charité romaine* et *Œdipe et Antigone* **(Cat 55, 56)** laissent déjà apparaître un peu plus de la structure qui les compose: traces de colombins écrasés le long de la jambe du vieillard affamé, boulettes aplaties au pouce près des pieds d'Œdipe. Mais l'ensemble présente toutefois une unification de la structure générale et un usage de l'ébauchoir qui sillonne profondément les surfaces: technique qu'on peut rapprocher de l'esquisse de Cortot pour le groupe de *Marie-Antoinette soutenue par la Religion* (Fig 147) placé à la chapelle Expiatoire à Paris. Cette dernière esquisse, exécutée encore une dizaine d'années plus tard, montre combien Cortot suivait les modèles anciens.

David et Rude, et David encore plus que Rude, apparaissent tous deux, comme assez classiques à la lumière de leurs esquisses, faisant un large usage du couteau mais laissant peu apparaître l'organisation des colombins et boulettes. Pour modeler la petite esquisse de *Jeanne d'Arc écoutant ses voix* (Fig 148) Rude a très certainement saisi sur le vif le geste de sa nièce qui posa pour cette statue.

« Pétrissant l'argile (Carpeaux) avait le délire de la main »[10]: c'est lui en fait qui, autant que permet d'en juger cette étude sur des séries fragmentaires, fut le premier à laisser apparaître la construction en boulettes et colombins à peine soudés entre eux. Les esquisses de la fin de sa vie comme ce *Saint Bernard* **(Cat 51)** sont à cet égard typiques, et certains critiques remarquaient d'ailleurs que dans ces œuvres « si intéressantes et si fortes il y a parfois un peu trop de montagnes, un peu trop de précipices »[10] Et pourtant ce sont celles qui, maintenant parlent à notre sensibilité qui aime à suivre la genèse de l'art en fusion.

En revanche des sculpteurs comme Aubé ou Roussel semblent beaucoup plus sages dans le modelage de leurs esquisses. La charmante *Isaure* (Fig 149), simple silhouette, comme découpée au couteau attend d'être précisée en marbre ou en bronze. Pour le petit groupe de *Paolo et*

Fig 147
Jean-Pierre CORTOT, 1787-1843
Marie-Antoinette soutenue par la Religion
Esquisse pour la Chapelle Expiatoire
Plâtre patiné, vers 1826
Paris, musée du Louvre

Cat 55
Joseph-Charles MARIN, 1759-1834
Œdipe et Antigone
Groupe terre cuite, vers 1807
H. 0,155; L. 0,110; P. 110
Historique: Sans doute exécuté vers 1807, date à laquelle Pierre-Adrien Pâris et Marin étaient à Rome ensemble. Collection Pâris léguée à la Bibliothèque municipale en 1819. Entré au musée en 1863.
Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie (inv. D. 863-34).

Cat 56
Joseph-Charles MARIN
Charité romaine
Groupe terre cuite, vers 1807
H. 0,170; L. 0,110; P. 0,110
Historique: Cf. Cat 55.
Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie (inv. D. 863-35)

Fig 148

Cat 57

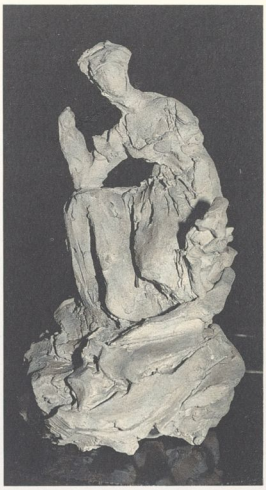


Fig 149

Francesca **(Cat 57)**, la structure n'est pas toujours visible mais le retrait de la cuisson permet de distinguer certaines des étapes, notamment le bas de la robe de Francesca, séparé à la cuisson. De nombreux détails sont indiqués à l'ébauchoir et même les doigts si fins de Paolo ont été retravaillés à la mirette dentelée.

Très différente est l'esquisse de Maillol pour la *Méditerranée* **(Cat 58)**. Judith Cladel raconte qu'elles ont été exécutées à Banyuls dans la cave de sa maison. Bon nombre des esquisses de Maillol ont cette peau granuleuse due à la présence de nombreuses impuretés dans la terre ; et cet aspect de surface n'est pas sans unifier encore la ligne générale : on ne distingue l'usage de la boulette que dans la chevelure et les traces d'outils sont à peine visibles (traces de mirettes dentelées sur les cuisses). Avec Maillol, et à un degré moindre avec Hippolyte Moreau **(Cat 59)**, le chemin

Fig 148
François RUDE, 1784-1855
Jeanne d'Arc écoutant ses voix
Esquisse pour la statue commandée pour le jardin du Luxembourg
Terre cuite, vers 1845
Paris, musée du Louvre

Fig 149
Jean-Paul AUBÉ, 1837-1916
Clémence Isaure
Terre cuite
France, coll. part.

Cat 57
Paul ROUSSEL, 1867-1928
Paolo et Francesca
Esquisse terre cuite
H. 0,16 ; L. 0,166 ; P. 0,108
Historique : Acquis par le Département de la Seine en 1929.
Paris, musée du Petit Palais (inv. P.P.S. 137 36)

Cat 58
Aristide MAILLOL, 1861-1944
Femme nue assise
Etude pour la Méditerranée
Esquisse terre cuite, vers 1900-02
H. 0,165 ; L. 0,21 ; P. 0,087
Inscription : Sur la terrasse le monogramme *AM*
Historique : Don Jacques Zoubaloff, 1916.
Exposition : Modèle plâtre : 1905 Salon d'automne.
Paris, musée du Petit Palais (inv. P.P.S. 1130)

Cat 58

Licence eden-75-c886e7e2453e46b5-39abaa9b5ba442cb accordée le 17 décembre 2023
à E16-01037392-Chevalier-Pierre

inverse est parcouru: l'organisation interne est soigneusement cachée au profit de la pureté de la ligne, ligne très adoucie et assouplie, avec des passages d'une grande délicatesse.

Comme nous l'avons dit tout au long de ces pages, il est extrêmement difficile de généraliser sur des séries fragmentaires; toutefois il serait intéressant de mettre en rapport l'évolution du style des esquisses avec l'apparition chez les amateurs, à la fin du XVIIIe siècle, d'un goût pour «ces modèles qui ont souvent plus d'avantage que les marbres parce que l'on y trouve bien mieux, le feu et le véritable talent de l'artiste», dit Lalive de July[12], l'un de ces premiers collectionneurs, dès 1764. Sur une terre-cuite comme la *Petite Frileuse* de Houdon (Fig 141), sans doute l'exemplaire exposé au Salon de 1793, les traces d'outil sont tellement mises en vue qu'on ne peut s'empêcher de penser qu'on a donné, à dessein, un aspect inachevé à la terre, pour répondre au goût du public. Et un sculpteur comme Cian[13] va exercer ses talents de faussaire sur des terres auxquelles il donne un aspect d'esquisse par de nombreuses traces d'outil bien en vue. Ainsi, au cours du XIXe siècle peu à peu les artistes trouvent un marché pour leurs simples ébauches et pour les moindres empreintes de leur pouce sur la terre.

Mais cette évolution générale du style de l'esquisse au XIXe siècle, allant du lisse à la boulette doit être nuancée par le caractère propre de chaque individu: sculpteur ou modeleur. Les uns préfèrent imprimer leur idée dans la matière molle, ce sont les Préault, Carpeaux, Dalou et Rodin dont les plus belles œuvres seront transcrites de façon durable par la terre-cuite ou le bronze si ductile et fidèle aux moindres accidents de la surface. Les autres sont des tailleurs qui se plaisent à attaquer eux-mêmes le bloc: Pradier fait partie de ces virtuoses du marbre; sur le très petit nombre d'esquisses conservées, la sagesse du pouce est toujours sensible (Fig 150). Quelques géants de la sculpture, mais ils sont peu nombreux, semblent avoir manié avec autant d'adresse l'ébauchoir et le ciseau: Canova, maître spirituel de bon nombre de sculpteurs du XIXe siècle, le virtuose du travail du marbre, surprend par la liberté de ses esquisses. Nous y retrouvons l'infatigable modeleur dont ses biographes racontent que des apprentis devaient lui préparer chaque matin des monceaux de terre à travailler. La Gypsothèque de Possagno possède des dizaines d'ébauches en terre, au faire rapide, qui enchantent notre goût pour l'art en gestation et montrent d'intéressantes recherches d'attitude et de mouvement. Et Quatremère de Quincy explique très justement que ces esquisses «présentent une espèce d'infini, en comparaison avec l'ouvrage terminé, qui ne permet plus rien au-delà de ce qu'on voit»[14].

Isabelle Leroy-Jay Lemaistre

Cat 59

Fig 150

Cat 59
Hippolyte MOREAU, 1832-1927
Enfant sortant d'une coquille d'œuf
Esquisse terre cuite
H. 0,18; L. 0,105; P. 0,105
Historique: Legs de Mme Glinet-Moreau 1911. Entré au musée en mars 1911.
Dijon, musée des Beaux-Arts (inv. 2275).

Fig 150
James PRADIER, 1790-1852
La ville de Nîmes
Esquisse pour le sommet de la fontaine de l'Esplanade à Nîmes (1845-1851)
Terre cuite
Nîmes, musée d'Art et d'Histoire

III, 11
La cire

Cat 60 à 81

Fig 151 à 156

Depuis la haute Antiquité, la cire a été employée en sculpture. Figurines, ex-voto, « vœux de cire », médaillons, portraits jalonnent au long des siècles la production d'artistes anonymes ou renommés. Presque tous ont eu recours à ce matériau malléable, en raison de sa facilité à prendre et à conserver les formes.

La cire au XIXe siècle connaît un regain d'intérêt. A l'époque romantique, les fauves de Barye, saisis en pleine action, tenant leurs proies avec « la volupté gourmande du sang », subissent au cours de leur façonnage, des modifications qui figent l'animal à l'instant précis du mouvement. Plus tard, Degas modelant ses danseuses changera la position d'une jambe pour matérialiser l'instantanéité d'une attitude. Rodin inclinera plus ou moins une tête selon l'expression prise par le modèle marchant librement dans l'atelier et inscrira, chaque fois, ses hésitations dans la matière.

Au XIXe siècle encore, la production en série de pièces métalliques et d'outils facilite la fabrication de maquettes dont l'emploi se multiplie. Les nouvelles cires, découvertes alors, concurrencent la cire d'abeille utilisée jusqu'ici. Malgré la fragilité du matériau et les problèmes que pose sa conservation, beaucoup d'œuvres de cette période nous sont parvenues.

Par des études radiographiques et des analyses physico-chimiques, le Laboratoire de Recherche des Musées de France s'est efforcé de retrouver leur mode de fabrication et la nature des matériaux qui les composent[1].

Les objets exposés ont été choisis selon deux critères: représentatifs d'un artiste, (A.L. Barye, P. Dubois, G. Moreau, F. Rude), ou d'un moment de la création (étude et esquisse) destiné à être transposé dans un autre matériau (J. Carriès, E. Degas, P. Dubois et E. Meissonier). Une étude plus complète sur *« La cire dans l'histoire de la sculpture, des Pharaons à l'art abstrait »* est en cours de publication[2].

Les notes du chapitre III,9 se trouvent page 412.

Techniques d'examen et d'analyse

Examen radiographique

Deux appareils industriels de rayons X ont été utilisés: l'un approprié aux objets peu épais ou peu denses, l'autre, plus puissant, permettant d'obtenir des images d'objets denses ou comportant de grandes variations d'épaisseur.

L'examen de quelques œuvres complexes a nécessité parfois l'emploi des deux appareils.

L'exploration radiographique des volumes requiert une multiplicité d'incidences et de conditions expérimentales si l'on veut distinguer la constitution centrale, la superposition de matériaux d'opacité différente (couches de cire, plâtre et cire...), la présence et la disposition des structures internes (assemblage des armatures, fils torsadés, bois...).

Les clichés de face, de profil et de trois-quart apportent une vision globale. Ceux effectués en rayonnement tangentiel permettent de dissocier les couches superficielles. Un examen plus précis implique une diversification des facteurs d'exposition et l'emploi de films plus ou moins rapides. Dans certains cas, la superposition de matériaux d'opacité semblable n'a pu être déterminée avec certitude malgré de nombreuses radiographies. Des techniques complémentaires: examen radioscopique dynamique et coupes tomographiques, permettraient, par images en plans successifs, de distinguer les différentes structures et leur agencement. Ce type d'investigation requiert des équipements non encore disponibles dans le domaine de l'art.

Techniques d'analyse

L'étude des matériaux : cire, plâtre, métaux, bois, a été réalisée à partir de petits prélèvements analysés par tests microchimiques (coloration, chauffage) et techniques physico-chimiques (chromatographie, microfluorescence X, diffraction X).

Les matières cireuses sont identifiées par chromatographie en phase gazeuse sur colonne capillaire[3]. Cette technique permet de séparer les composants d'un mélange de matières organiques. Les résultats obtenus sont comparés à ceux de produits pris en référence. Pigments minéraux et constituants métalliques ont été analysés, selon le cas, par microfluorescence X ou diffraction X[4].

Cat 60

Les cires et la sculpture

Le mot cire évoque d'abord la cire d'abeille, connue depuis l'Antiquité. Il désigne aussi, aujourd'hui, des produits d'origine animale, végétale, minérale ou synthétique dont l'aspect et les propriétés physiques sont proches de ceux de la cire d'abeille. Ces caractéristiques sont, notamment : l'insolubilité dans l'eau, la faible réactivité, la dureté, la ductibilité et le point de fusion.

La cire d'abeille

Au XIXe siècle, elle demeure très utilisée. Recueillie par action de la chaleur sur les rayons des ruches, la cire brute est jaune. Elle peut être blanchie par action de la lumière ou de produits chimiques et réservée, dans ce cas, à des travaux délicats de sculpture : médaillons ou figurines polychromes. La cire jaune ou blanche est rarement travaillée pure ; on y mêle généralement d'autres produits au moment de la fusion, afin d'obtenir une matière mieux appropriée au façonnage : moulage ou modelage. A cette époque en particulier, corps gras, résines naturelles, matières colorantes, farines ou fécules lui sont couramment ajoutés en proportions variables.

Les additifs :

Les corps gras : suif, saindoux, plus rarement l'huile d'olive rendent la cire plus malléable. En trop grande quantité dans la cire, leur vieillissement peut entraîner l'apparition d'un suintement poisseux à la surface de l'objet.

Les résines naturelles durcissent la cire et la colore parfois de tons bruns. Les plus utilisées semblent être la térébenthine de Venise, la colophane ou arcanson, la poix noire et la poix de Bourgogne.

Les matières colorantes peuvent teinter la cire dans la masse : par exemple des colorants organiques naturels tels que la laque de garance, l'indigo, l'orcanette, ou des pigments minéraux : céruse, ocre rouge, malachite, bleu au cuivre.

Les couleurs d'aniline, synthétisées dans la deuxième moitié du XIXe siècle, ont pu être employées.

Farines, fécules et amidon : de nombreuses recettes du XIXe siècle en mentionnent l'ajout à la cire d'abeille. Ces produits ne semblent pas avoir été utilisés antérieurement. Sans conférer à la cire des propriétés particulières, ils permettent de l'économiser. Ils s'y présentent, sous forme de grains d'amidon transparents, en quantité parfois importante, comme dans les cires de Barye ou de Mène **(Cat 69, 75, 76)**.

Autres cires

Dans la première moitié du XIXe siècle, deux nouveaux types de cire apparaissent sur le marché industriel des bougies : les paraffines et la stéarine. Celles-ci remplaceront progressivement la cire d'abeille devenue trop coûteuse. Grâce à leurs propriétés physiques, elles seront par la suite employées en sculpture, pures, ou en mélange, avec ou sans cire d'abeille. Elles seront aussi à l'origine des pâtes à modeler industrielles dont l'une des plus connues, la *plastiline*®, est principalement constituée de paraffine et de craie.

Cat 61

Cat 62

Cat 63

Cat 60
Paul-François BERTHOUD, 1870-1939
Rieuse
Epreuve cire, 1904?
(Cire blanche d'abeille additionnée d'un peu de corps gras)
H. 0,275; L. 0,13; P. 0,185
Historique: Don de la veuve du sculpteur, 1979.
Expositions: S'agit-il de la *Rieuse, impression* exposée en plâtre patiné, 1904, Paris, Salon S.N.B.A., n° 854?
Strasbourg, musée d'Art moderne (inv. 55 - 979-6-1).

Cat 61
Edgar DEGAS, 1834-1917
Danseuse, grande arabesque troisième temps, première étude
Statuette cire, vers 1885-90
(Cire brun-ocre: mélange de cire d'abeille, d'un peu de paraffine, de très peu de corps gras avec de l'amidon. Cire colorée par des pigments noirs organiques, un peu d'ocre-rouge et de céruse. Socle en bois)
H. 0,465; L. 255; P. 527;
avec socle H. 0,51; L. 0,441
Inscription: A l'arrière de la terrasse: *Degas.*
Historique: Don Paul Mellon, 1956.
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 2769).

Cat 62
Edgar DEGAS
Danseuse regardant la plante de son pied droit, première étude
Statuette cire, vers 1896-1911
(Cire verte: cire d'abeille additionnée de corps gras d'amidon, colorée par une charge verte finement broyée (non identifiée). Présence de trace de sel de plomb, céruse? Socle en bois)
H. 0,452; L. 0,212; P. 0,018;
avec socle H. 0,51; L. 0,24; P. 0,277
Historique: Don Paul Mellon, 1956.
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 2771).

Cat 63
Edgar DEGAS
Danseuse regardant la plante de son pied droit, première étude
Statuette bronze [vers 1896-1911]
H. 0,457; L. 0,185; P. 0,207
Inscription: Sur l'angle extérieur gauche de la terrasse: *Degas*; à l'arrière: *cire perdue A.A. Hebrard 67/P; gravé au-dessous:* 67
Historique: *Acquis grâce à la générosité des héritiers de l'artiste et de la famille Hebrard en 1930.*
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 2096).

Les paraffines, cires minérales isolées par Reichenbach, en 1830, à partir de goudron de hêtre, semblent connaître un essor industriel vers 1850. Elles sont obtenues par purification de goudron, lignite, ou cires minérales fossiles.

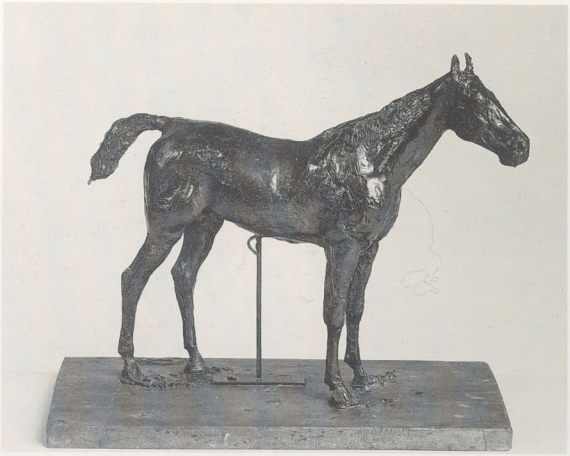
La stéarine, appellation commerciale du mélange d'acide stéarique et d'acide palmitique, a été fabriquée industriellement à partir de 1831, par hydrolyse des corps gras.

Les encyclopédies de la fin du XIXe siècle mentionnent d'autres cires, connues à cette période, notamment deux produits végétaux: la cire de carnauba récoltée sur un palmier brésilien (Copernicia prunifera) et la cire du Japon provenant d'un arbuste (Rhus succedanea). Mais l'une et l'autre semblent n'avoir été que peu utilisées. Quelques rares sculptures, parmi les 200 objets étudiés au L.R.M.F., renferment un peu de cire du Japon (cf. « La cire dans l'histoire de la sculpture », collection Notes et Documents).

Nature des cires exposées

L'analyse des matériaux révèle que la plupart des sculpteurs ont travaillé de manière traditionnelle, en continuant à mélanger cire d'abeille, corps gras, résines et pigments. Ainsi, Berthoud a simplement moulé sa tête de *Rieuse*, avec la cire d'abeille additionnée d'un peu de corps gras **(Cat 60)**.

Chaque sculpteur peut aussi ajouter: de la farine, de la stéarine et de la paraffine, pour économiser la cire ou en modifier les propriétés. Mais aucune recette ne semble caractéristique d'un artiste, et il est donc difficile d'associer



Cat 64

actuellement la composition d'un mélange cireux au nom d'un sculpteur.

En plus de la cire d'abeille colorée et des corps gras, les œuvres de Degas **(Cat 61, 62, 64)** renferment, par exemple de l'amidon (farine). Meissonier, pour *Voyageur* **(Cat 65)**, utilise deux mélanges différents à base de cire d'abeille, celui du socle, contenant de la stéarine. Ringel d'Illzach a moulé le portrait du poète *Rollinat* avec une cire d'abeille mêlée de stéarine, d'un peu de paraffine et de traces de corps gras **(Cat 67)**.

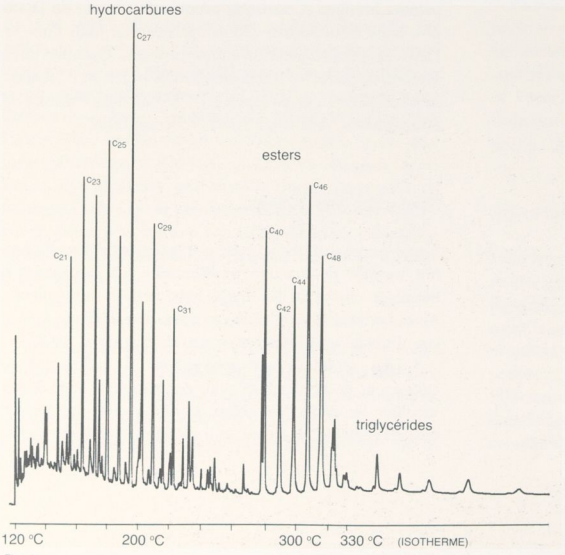


Fig 151

Cat 64
Edgar DEGAS
Cheval à l'arrêt
Statuette cire, vers 1865-81
(Cire rouge : mélange de cire d'abeille, de corps gras, d'amidon, coloré par de fins pigments ocre-rouge. Socle en bois)
H. 0,295 (avec socle H. 0,315) ; L. 0,397 ; P. 0,197
Inscription : Sur le socle près du postérieur gauche : *Degas.*
Historique : Don Paul Mellon, 1956.
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 2772).

Cat 65
Louis-Ernest MEISSONIER, 1815-1891
Le voyageur
Statuette cire rouge, tissus, métal et cuir, 1878
(Cire rouge sur maquette de plâtre ; cire d'abeille, corps gras, un peu de résine probable, beaucoup d'amidon. Colorée avec de l'ocre-rouge. Présence d'un peu de sel de plomb
Cire jaune du socle : cire d'abeille, stéarine riche en acide palmitique, corps gras, amidon en quantité. Teintée par de l'ocre-jaune. Présence d'un peu de sel de plomb et de trace de vermillon)
H. 0,478 ; L. 0,60 ; P. 0,315 ;
avec socle H. 0,52 ; L. 075 ; P. 0,395
Historique : Don de M. du Pasquier, 1984.
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 3672).

Cat 66
Louis-Ernest MEISSONIER
Le Voyageur
Statuette bronze, (1818)
H. 0,49 ; L. 0,60 ; P. 0,23
Inscription : Sur le socle *Meissonier,* à l'arrière du socle cachet du fondeur : *Siot-Decauville fondeur Paris* ⑤ et *9271*
Historique : Achat du musée, 1895.
Lille, musée des Beaux-Arts (inv. 101).

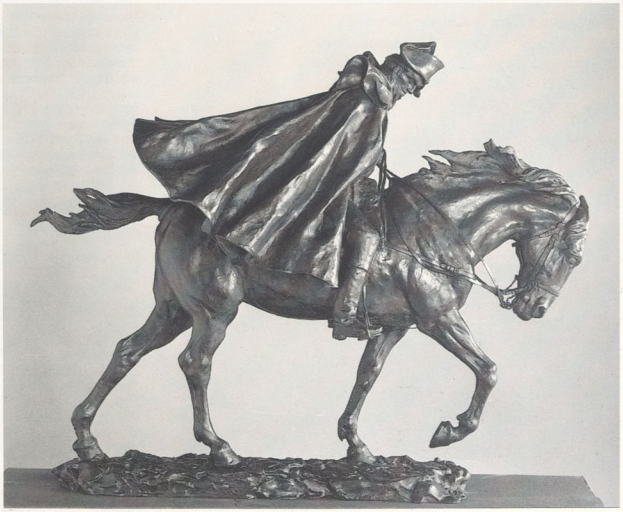
Fig 151
Chromatogramme de la cire de la grande Eve **(Cat 17)**
Mélange de cire d'abeille, de paraffine et d'un peu de corps gras.
Troyes, musée des Beaux-Arts

Licence eden-75-c886e7e2453e46b5-39abaa9b5ba442cb accordée le 17 décembre 2023
à E16-01037392-Chevalier-Pierre

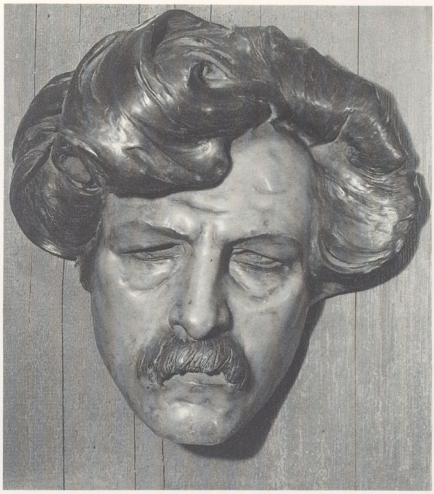
Cat 65

Les nouvelles cires, paraffines et stéarines ont aussi été employées pures ou avec une charge minérale. Tel est le cas de la *Tête d'enfant* de Rosso **(Cat 68)** ou de la *Maternité* de Steinlen (non exposée, voir « La cire dans l'histoire de la sculpture »). Certains sculpteurs paraissent très constants dans le choix de leur matériau : ainsi Barye a modelé beaucoup de ses animaux avec un mélange de cire d'abeille, de corps gras, et de farine (en quantité), teinté à l'ocre rouge.

D'autres artistes ont tiré parti de tous les matériaux disponibles. P. Dubois, notamment, tout en continuant à modeler selon des recettes classiques, utilise la paraffine dans plusieurs de ses œuvres, mêlée à de la craie pour la *Tête d'Alsace* (Fig 152), ou à de la cire d'abeille et à un corps gras (chromatogramme Fig 151) pour la « grande » *Eve* **(Cat 17)** (cf. ch. III, ⁝ *Genèse d'une œuvre*).



Cat 66



Cat 67

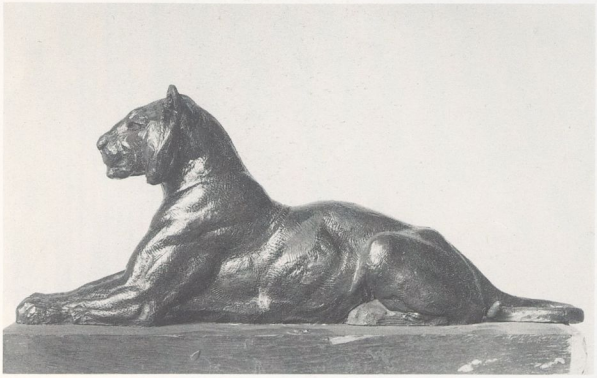
Cat 68

Technique de fabrication

Les propriétés d'un matériau conditionnent son utilisation. Malléables à chaud ou à froid, les cires ont servi de tout temps à réaliser des œuvres modelées. Celles-ci peuvent être travaillées à froid, à la boulette ou au colombin, ou coulées avec de la cire chaude à l'état liquide, dans un moule.

Les objets de forme simple et de petite taille, statuettes ou médaillons, sont souvent modelés sans armatures, par adjonction de boulettes et colombins. Le modelage en colombins revêt, par exemple dans le *Tigre couché* de Barye, un aspect très original **(Cat 69)**. L'emploi de bâtons de cire superposés et juxtaposés y est insoupçonnable, ceux-ci étant masqués par la couche de cire lissée en surface. Dans son esquisse pour *Dante* **(Cat 70)** P. Dubois laisse apparaître, au contraire, ce façonnage en colombins.

David d'Angers dans le fin modelage à la boulette d'un médaillon, illustre bien ce travail exécuté directement sur le



Cat 69

Cat 67
Jean-Désiré RINGEL d'ILLZACH, 1847-1916
Maurice Rollinat (poète et chansonnier), Châteauroux, 1846 - Ivry, 1903
Masque cire colorée, 1892
(Cire blanche: mélange de cire d'abeille, de stéarine, d'un peu de paraffine et de trace de corps gras avec très probablement une faible quantité d'argile blanche. Détails peints avec des cires colorées de même composition organique)
H. 0,39; L. 0,26; P. 0,13
Inscription: Au revers, de la main du sculpteur à gauche: *Rollinat*; à droite: *Ringel d'Illzach / 1892*
Historique: Acquis en 1906.
Exposition: 1893, Paris, Salon S.N.B.A. n° 112.
Strasbourg, musée d'Art moderne (inv. 55-974-0-1076).

Cat 68
Medardo ROSSO, 1858-1928
L'Enfant au soleil
Tête cire, vers 1892
(Cire jaune sur plâtre: paraffine sans charge minérale)
H. 0,35; L. 0,216; P. 0,20
Historique: Acquis de la veuve du sculpteur Berthoud, 1971 (autre cire, Rome, Galerie nationale d'Art moderne vers 1892; bronze coll. Moller / 1904, Paris, Salon d'automne, n° 1824 F).
Strasbourg, musée d'Art moderne (inv. 55-974-0-8).

Cat 69
Antoine-Louis BARYE, 1796-1875
Tigre en sphinx
Esquisse cire
(Mélange cire d'abeille, de corps gras, de beaucoup d'amidon, teinté par de l'ocre-rouge. Présence d'un peu de céruse. Patine noire.)
H. 0,131; L. 0,338; P. 0,073
Inscription: Estampille *BARYE*
Historique: Acquis à la vente Barye, 1876, n° 545.
Exposition: 1875, Paris, Ecole des Beaux-Arts, n° 85.
Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 236).

Cat 70

Cat 71

support d'ardoise, et ses reprises nécessaires au parfait traitement du visage (Broussais, **Cat 71**).

La réalisation des têtes et des bustes peut mettre en œuvre plusieurs techniques :

— par moulage, pour la *Tête d'enfant* de Berthoud **(Cat 60)** sur laquelle sont visibles les coutures de moules, ou le portrait du poète *Rollinat* **(Cat 67)** de Ringel d'Illzach, sur lequel le jeu de cires colorées a parfait les détails du visage ;

— à partir d'une structure massive complexe alliant métal, bois et fils enroulés soutenant la masse de cire, telle la *Tête d'Alsace* (Fig 152), conçue par P. Dubois ;

— ou aussi par la superposition de plâtre et de cire.

M. Rosso réunit les deux matériaux pour réaliser une *Tête d'enfant* **(Cat 68)** aux contours atténués, constituée par une mince couche de cire recouvrant un modèle creux en plâtre.

Cette superposition se rencontre dans d'autres types de sculptures. Une structure en plâtre, armée ou non, sert en ce cas de support au modelage de la cire, et permet de façonner

Cat 70
Paul DUBOIS, 1829-1905
Dante
Esquisse cire
(Cire marron rouge : cire d'abeille additionnée d'un peu de corps gras, de térébenthine de Venise et de beaucoup d'amidon. Colorée par une charge minérale très finement broyée d'ocre-rouge avec quelques pigments noirs)
H. 0,185 ; L. 0,07 ; P. 0,104
Historique : Don de la veuve du sculpteur, 1905.
Troyes, musée des Beaux-Arts (inv. 05-9-155).

Cat 71
Pierre-Jean DAVID dit DAVID d'ANGERS, 1788-1856
Docteur François-Joseph-Victor Broussais (1772-1838)
médecin et chef de l'école physiologiste
Esquisse cire sur ardoise
(Cire rouge avec patine noire : mélange de cire d'abeille avec un corps gras, trace de térébenthine de Venise probable. Couleur : un peu de vermillon finement broyé, avec trace de sels de cuivre, de fer, de calcium)
H. 0,159 ; L. 0,12 ; P. 0,025 (ardoise H. 0,139 ; L. 0,12)
Historique : Acquis de M. Georges Liard, 1921.
Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 1714).

Fig 152
Paul DUBOIS, 1829-1905
L'Alsace, étude de tête pour le Souvenir
Cire, vers 1899
Troyes, musée des Beaux-Arts

Fig 152

Cat 72

Cat 73

Cat 74

aisément volumes et détails. L'alliance de ces matériaux se retrouve, par exemple, dans plusieurs œuvres de Carriès, notamment dans le portrait d'*Infante* **(Cat 72)**, où le plâtre occupe une grande place et supporte la cire modelée des vêtements et du visage de l'enfant (œuvre transposée en bronze **Cat 73** et grès **Cat 74**).

Toujours en usage au XIXe siècle, ces procédés varieront peu mais seront adaptés aux nouvelles créations, souvent plus audacieuses que les œuvres conventionnelles néo-classiques. L'influence des courants artistiques, apportant de nouveaux sujets, et en conséquence de nouvelles formes, entraîne alors des modifications technologiques. L'essor industriel permet notamment la production de pièces métalliques usinées: plaques, tiges, fils (par laminage et tréfilage) et d'outils qui facilitent le montage d'armatures complexes.

Le modelage aidé d'armatures métalliques convient particulièrement aux formes verticales demandant un maintien axial, au soutien des membres (en flexion ou en extension), et à celui de formes saillantes ou proéminentes sans appui. Ces armatures font appel à toutes les pièces disponibles: tiges rigides rondes ou quadrangulaires recourbées en po-

tence, fils simples, ligaturés ou torsadés, plaques boulonnées ou vissées, clous et pointes. Ces éléments servent à la construction de la structure métallique formant l'ossature du modelage. Fixée sur un socle en bois ou en plâtre, celle-ci est le point de départ de l'élaboration de la sculpture. Le travail de la cire à la boulette ou au colombin autour des armatures crée peu à peu les volumes, les armatures pouvant être implantées au fur et à mesure du modelage. Les modifications d'inclinaison ou de hauteur d'une portion anatomique sont réalisées par l'ajout de balles ou coins de cire inclus avant le lissage de surface.

Cat 72
Jean-Joseph-Marie CARRIÈS, 1855-1894
Infante
Modèle plâtre et cire, 1887
(Cire ocre-jaune pour la tête et une partie des vêtements : cire d'abeille, un peu de corps gras, résine térébenthine de Venise, ajout de farine en quantité. Teintée par de l'ocre-jaune. Cire ocre-rouge visible dans le bas de la robe, mais existe sûrement dans l'ensemble de l'objet. Cire d'abeille + paraffine + trace de corps gras. Pas d'amidon. Teinté par de l'ocre-rouge)
H. 0,69 ; L. 0,515 ; P. 565
Inscription : À droite sur la moulure de la terrasse : *Carriès f.t en 87*
Historique : Don Eugène Soubiran, entré 10 juin 1905.
Paris, musée des Arts décoratifs (inv. 12 007).

Cat 73
Jean-Joseph-Marie CARRIÈS
Infante
Statue bronze, 1888
H. 0,70 ; L. 0,47 ; P. 0,56
Inscription : Sur le côté droit : *Jean Carriès / Paris 1888*. Derrière à droite sur la moulure : *Au bon Ami Gouzier / Jean Carriès*. Sur la plinthe : *P. Bingen Fondeur*
Historique : Don Eugène Soubiran, entré 31 mai 1939.
Exposition : Paris, Salon, S.N.B.A. 1895, n° 138.
Paris, musée des Arts décoratifs (inv. 34 362).

Cat 74
Jean-Joseph-Marie CARRIÈS
Infante
Statue grès, 1887
H. 0,69 ; L. 0,51 ; P. 0,55
Historique : Don Georges Hoentschel, 1904.
Paris, musée du Petit Palais (inv. P.P.S. 415).

Cat 75
Antoine-Louise BARYE, 1796-1875
Girafe
Esquisse cire
(Composition très voisine du Cat 69)
0,207 ; L. 0,16 ; P. 0,08
Inscription : Estampille *BARYE*
Historique : Acquis à la vente Barye, 1876, n° 550.
Exposition : 1875, Paris, Ecole des Beaux-Arts, n° 85.
Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 238).

Cat 76
Pierre-Jules MENE, 1810-1879
Vache flamande et son veau
Petit groupe cire, 1845
(Cire brun-noire : cire d'abeille additionnée de corps gras colorée par un peu de vermillon et des pigments noirs organiques. Présence de sels de fer et de calcium)
H. 0,224 ; L. 0,365 ; P. 193
Inscription : Sur la terrasse : *P.J. Mene*
Historique : Don de MM. Georges et Henri Cain, 1927.
Exposition : (Bronze : 1845, Paris, Salon, n° 2143).
Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 1992).

Cat 75

Cat 76

Barye, Mène, se servent de potences pour leurs animaux pris sur le vif. Le premier dispose quelques boulettes de cire à l'extrémité de la potence pour commencer le corps d'une *Girafe* **(Cat 75)**. Le second, pour donner sans doute à son œuvre un aspect fini et soigné, coupe, au ras du ventre, dès sa réalisation, la tige de soutien **(Cat 76)**.

Le choix technique peut dépendre de la forme, la taille, la destination de l'œuvre. Esquisses et maquettes, destinées à

Licence eden-75-c886e7e2453e46b5-39abaa9b5ba442cb accordée le 17 décembre 2023
à E16-01037392-Chevalier-Pierre

être transposées dans un autre matériau, sont parfois modelées grossièrement à la boulette. La surface des œuvres définitives est en revanche lissée, les détails en sont fréquemment repris à l'outil et la coloration de la cire vient farder un visage ou donne au matériau, selon le cas, l'aspect « patiné » d'un bronze.

P. Dubois utilise de multiples procédés pour construire ses sculptures. Il réunit et ligature plusieurs fils métalliques pour en armer le corps et les membres. Il les habille parfois de papier ou de tissu soutenu par des épingles enfoncées dans la cire *(Femme allongée, Femme courant)* **(Cat 77, 78)**.

Les potences métalliques, souvent complétées par des fils souples, offrent beaucoup de possibilités aux artistes qui les utiliseront selon leur ingéniosité et leur tour de main. Représentations expressives ou groupes de grande taille à plusieurs personnages nécessitent ces armatures rigides pour leur stabilité et d'autres plus souples pour les modifications d'attitude intervenant pendant le travail.

Pour placer en bonne position les jambes de ses danseuses, Degas se sert de diverses tiges métalliques. Elles lui permettent de modifier l'inclinaison du buste, celle d'un membre, et de figer ainsi le mouvement du sujet **(Cat 61, 62, 63)**. Ses improvisations techniques bien connues se retrouvent dans l'utilisation de formes et de matériaux qu'il inclut dans ses cires pour ébaucher le volume désiré. Le liège, voire un bouchon, lui permet notamment de faire la tête du *Cheval à l'arrêt* **(Cat 64)** (Fig 153). Entouré de fils métalliques, ce matériau entre aussi, pour une part importante, dans le traitement du corps de l'animal.

Meissonier, pour donner encore plus de vivacité, n'hésite pas à inclure dans son *Voyageur*, une maquette en plâtre de squelette de cheval (Fig 154) **(Cat 65)**[5], simulant la réalité de l'ossature et soutenant le modelage de cire (exemplaire en bronze **Cat 66**)[5].

Cat 78

L'assemblage d'armatures métalliques peut encore prendre la forme de véritables pantins articulés, qu'il suffit de recouvrir de cire pour que les maquettes prennent leur aspect réaliste et définitif. Rude, pour une figurine de *Mercure* **(Cat 79)** et G. Moreau, pour un *Hercule* **(Cat 80)**, utiliseront chacun ce procédé en réunissant agrafes ou fils tressés en un support métallique souple permettant de donner aux divinités l'attitude désirée.

Cat 77

Cat 77
Paul DUBOIS, 1829-1905
Femme allongée (étude pour l'un des derniers projets de l'artiste le *monument au Génie de la France*)
Esquisse cire et tissu, début xxe siècle
(Cire d'abeille jaune avec un peu de corps gras, beaucoup de térébenthine de Venise et d'amidon; présence d'un peu de sel de plomb; céruse probable)
H. 0,085; L. 0,20; P. 0,127
Historique: Don de la veuve du sculpteur, 1905.
Troyes, musée des Beaux-Arts (inv. 05-9-180).

Cat 78
Paul DUBOIS
Femme courant (étude pour le *monument au Génie de la France*)
Esquisse cire blanche et papier, début xxe siècle
(Cire beige: mélange de cire d'abeille, de corps gras, beaucoup de térébenthine de Venise et d'amidon avec un peu de blanc de plomb et quelques pigments noirs
H. 0,265 (avec socle: H. 0,275); L. 0,165; P. 0,098
Historique: Don de la veuve du sculpteur, 1905.
Troyes, musée des Beaux-Arts (inv. 05-9-185).

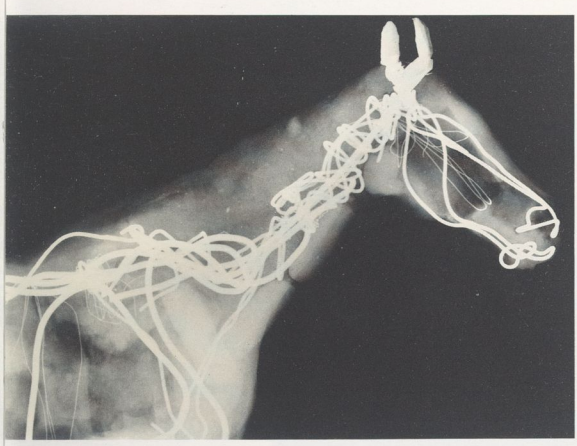


Fig 153

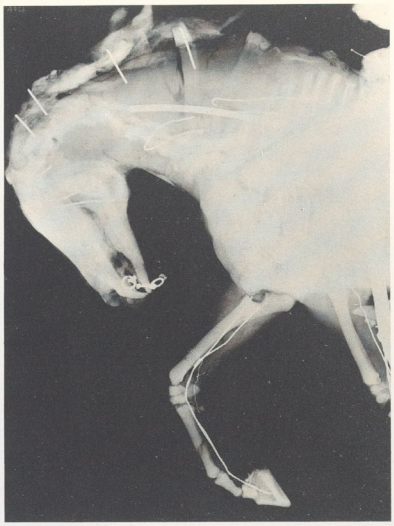


Fig 154

Fig 153
Edgar DEGAS, 1834-1917
Cheval à l'arrêt
Cire, vers 1865-81
Radiographie : bouchon de liège et fils métalliques inclus dans la cire
Paris, musée d'Orsay

Fig 154
Louis Ernest MEISSONIER, 1815-1891
Le Voyageur
Cire, 1878
Radiographie : maquette de squelette de cheval soutenant le modelage de la cire
Paris, musée d'Orsay

Cat 79
François RUDE, 1784-1855
Mercure attachant sa talonnière
Esquisse cire, vers 1827
(Cire jaune translucide : mélange de cire d'abeille, de corps gras, d'un peu de résine : colophane. Charge minérale faible non identifiée. En surface cire plus sombre avec une patine irrégulière de pigments noirs renfermant des traces de colle protéinique
H. 0,255 (avec socle H. 0,395) ; L. 0,072 ; P. 0,115
Historique : Collection Faber, acquis en 1949.
Exposition : Modèle plâtre : 1827, Paris, Salon, n° 1185 ; bronze : 1834, Paris, Salon, n° 2129 Louvre.
Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 2643).

Fig 155
François RUDE, 1784-1855
Mercure
Cire, vers 1827
Radiographie : pantin articulé autour duquel l'artiste a façonné la figurine
Paris, musée du Louvre

Fig 155

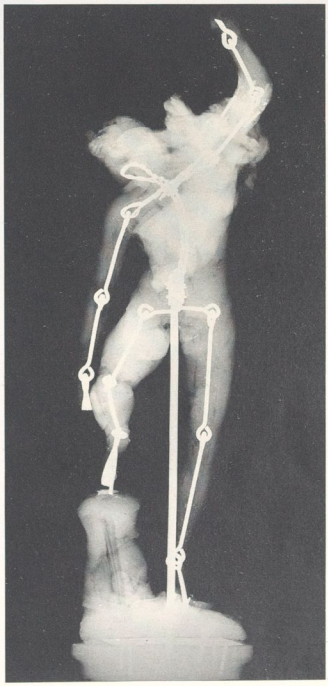


Fig 156

Licence eden-75-c886e7e2453e46b5-39abaa9b5ba442cb accordée le 17 décembre 2023
à E16-01037392-Chevalier-Pierre

Cat 80

La solidité des statues de grandes dimensions requiert une technique spécifique. L'exemple le plus évocateur revient à P. Dubois dans son esquisse d'*Eve* **(Cat 17)** grandeur nature. La pièce est remarquable par sa taille et par son intérêt technologique: stade intermédiaire de la réalisation d'une sculpture. La réunion de tiges métalliques à manchons filetés, de plâtre et de fils métalliques souples en boucle accrochant la cire, a été nécessaire pour constituer un ensemble stable. L'alliance du modelage se rencontre dans les différentes parties de l'objet: visage et mains, où demeurent de fines traces de coutures de moules, ont été coulés, alors que les balles de cire grossièrement appliquées sur le dessus de la tête rendent évident le travail de modelage (Fig 156).

Si le XIXe siècle a été une période florissante de la sculpture en cire, le XXe siècle lui prête, semble-t-il, beaucoup moins d'attention. L'étude conduite par le Laboratoire de Recherche des Musées de France souhaite contribuer à faire redécouvrir ce domaine. Elle révèle l'ingéniosité, la richesse

Cat 80
Gustave MOREAU, 1826-1898
Hercule et l'hydre
Esquisse cire, vers 1876
(Cire ocre-rouge: cire d'abeille, un peu de corps gras très probablement un peu de stéarine, beaucoup d'amidon. Charge minérale constituée par un fin broyage de blanc, de plomb et d'ocre-rouge
H. 0,24; L. 0,158; P. 148
Historique: Legs à l'Etat, 1887 (acceptation 1902).
Paris, musée Gustave Moreau (inv. 14 144).

Fig 156
Paul DUBOIS, 1829-1909
Grande Eve
Détail du **Cat 17**
Coutures de moules et boulettes écrasées
Troyes, musée des Beaux-Arts

Cat 81
Paul DUBOIS, 1829-1905
Jeanne d'Arc
Esquisse cire noire, vers 1889
(Cire noire: mélange de cire d'abeille, d'un peu de corps gras et de térébenthine de Venise avec beaucoup d'amidon. Colorée par des pigments noirs organiques et de rares grains ocre-rouge. Les colombins de la jupe diffèrent en composition: trace d'ozokerite en plus, teinté par du bleu de prusse grossièrement broyé)
H. 0,38; L. 0,385; P. 0,14
Historique: Don de la veuve du sculpteur, 1905.
Exposition: Modèle plâtre grandeur nature: 1889, Paris, Salon, n° 4320; bronze: 1895, Paris, Salon, n° 3051, Paris, place Saint-Augustin.
Troyes, musée des Beaux-Arts (inv. 05-9-111).

Fig 156

d'imagination de chaque artiste. Les cires ont été le matériau de multiples réalisations, œuvres préparatoires ou définitives, ciselées et colorées, chefs-d'œuvre souvent de la sculpture.

L'étude scientifique de ces objets a fourni une masse importante d'informations aidant mieux à appréhender leurs caractères historiques et technique. Ces renseignements sont aussi une aide précieuse pour leur conservation et leur restauration. Il apparaît encore difficile de relier la composition d'une cire au nom d'un sculpteur, mais l'examen radiographique d'une série d'œuvres d'un même auteur peut, dans certains cas, rendre évidentes des constantes d'exécution : façon de tordre un fil métallique ou de placer une potence, par exemple. Ces traits personnels retrouvés dans un objet, pourraient constituer un élément d'attribution supplémentaire.

La présence de paraffine et de stéarine, matériaux apparus à partir de 1830, constitue en outre un critère permettant de situer la fabrication d'une sculpture sans toutefois, en l'état actuel des recherches, en arrêter la date. L'existence d'amidon, provenant d'un ajout de farine ou de fécule, peut également aider à préciser cette datation.

France Drilhon et Sylvie Colinart

Cat 81

III, 12
La polychromie

Cat 82 à 89

Fig 157 à 163

« Devons-nous peindre nos statues ? » Cette célèbre conférence prononcée par le professeur Treu à Dresde en 1882 constitue l'un des derniers épisodes du débat sur la polychromie en sculpture qui avait animé la plus grande partie du XIXe siècle. En effet, sauf en ce qui concerne l'art populaire, enseignes, mannequins... les sculpteurs ne faisaient plus guère usage au XVIIIe siècle de la couleur. Celle-ci reparut à la suite des découvertes archéologiques du début du XIXe siècle, montrant que l'architecture et la sculpture antiques étaient polychromes, mais ne s'affirma qu'à partir du Second Empire grâce à son caractère décoratif et surtout dans les vingt dernières années du siècle sous l'influence du symbolisme et de l'Art nouveau.

Le premier artisan de ce renouveau fut Quatremère de Quincy qui s'y déclara hostile, certes, dans *De l'Imitation* (1823) mais était en réalité favorable à la polychromie, terme qu'il fut d'ailleurs le premier à employer à propos de la sculpture (1806): dès 1792 il rêvait de la « richesse de la couleur » pour le groupe de la *Patrie s'appuyant sur la Liberté et l'Eglise*, destiné au Panthéon[1] ; puis il s'attacha à la reconstitution des colosses chryséléphantins de Phidias, tels que la *Junon* d'Argos et surtout le *Jupiter* d'Olympie auquel il consacra un livre important, magnifiquement illustré de planches en couleur. Paru en 1815, cet ouvrage dans lequel il expose les procédés antiques, toreutique et patine à l'encaustique, et fait l'apologie de la polychromie dans la sculpture, porte un titre significatif : *Jupiter olympien ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue ; ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome*.

Particulièrement sensible dans le milieu de l'Académie de France grâce à Guérin qui en fut directeur de 1823 à 1828 et avec lequel il était très lié, l'influence de Quatremère rejoint celle du romantisme pour aboutir vers 1830 à de premières tentatives de polychromie et surtout à l'ouverture d'un débat qui devait se prolonger tout au long du XIXe siècle : dès 1828, Guérin reproche à Paul Lemoyne d'avoir été trop « raisonnable » : « Pourquoi, mon cher Lemoyne, n'avez-vous point fait à votre jolie Espérance des joues bien roses, une bouche d'un bel incarnat et une draperie du plus brillant vert-pré ? Vous auriez frappé tous les yeux et on aurait crié d'admiration. Ou bien encore, adoptant d'autres principes, pourquoi ne l'avez-vous pas représentée le teint pâle et livide, les joues creuses, les bras décharnés, dévorée par la bile et desséchée par l'attente[2] ? » Avec la même ironie, l'*Artiste* refuse de considérer la Madeleine comme achevée tant que le décor n'aura pas reçu « par des teintes variées et harmonieuses ce complément que nous regardons comme indispensable »[3].

De leur côté, Delacroix comme David d'Angers prennent parti contre la couleur, le premier en affirmant que la sculpture n'a à se préoccuper que de la forme[4], le second au nom du caractère « idéal » qui doit être le sien : « Si les réalistes dominaient, note-t-il en 1838, ils auraient encore un pas à faire, ce serait de colorier les statues (...Mais) une statue telle bien peinte qu'elle soit, ferait horreur par son immobilité qui contrasterait d'une manière effrayante et absurde avec la réalité. La statuaire est la représentation de l'âme. Cette couleur uniforme l'éloigne de l'idée de la réalité physique[5]. »

Si David est parfaitement clair, le terme de *couleur* est parfois ambigu : on constate en effet qu'il ne signifie pas toujours polychromie, mais aussi une chaleur et une animation nées de l'« utilisation de la gamme indéfiniment puissante ou nuancée des effets de couleur et d'ombre »[6], sens qu'elle gardera très tard en Angleterre pour un Gilbert par exemple dont le but sera d'en doter ses œuvres[7] : c'est ce

Cat 82

talent de *coloriste* signalé dès la *Vestale* de 1859 **(Cat 23)**[8] qui devait être l'une des raisons du succès de Carrier Belleuse. On peut donc s'interroger sur la « couleur » de la *Femme piquée* **(Cat 212)** que Clésinger vantait à Delacroix[9]. Peut-être faut-il la comprendre au sens premier du terme car Thoré parle de fleurs polychromes[10], mais sûrement aussi au second : dans son compte rendu du Salon de 1847, Théophile Gautier note qu'une des raisons du succès de l'œuvre fut que l'on vit « le marbre s'agiter dans sa blancheur froide et glaciale et faire impression sur la foule comme la plus chaude peinture »[11].

Cat 82
Charles CORDIER, 1827-1905
Arabe d'El Aghouat en burnous, 1857
Buste bronze et onyx. Piédouche en marbre porphyrique des Vosges.
H. 0,735 ; L. 0,56 ; P. 0,425.
Inscription : En bas à droite : *C. CORDIER.*
Historique : Acquis par l'Etat en 1857 ou acquis en 1860 et transporté à Saint-Cloud. Musée du Luxembourg, 1870. Ministère des Postes, 1879. Ministère du Commerce jusqu'en 1981.
Exposition : 1857, Paris, Salon, n° 2819. Ou 1860, Paris, Produits de l'Algérie, Galerie anthropologique, n° 1.
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 3598).

Polychromie naturelle ou artificielle : le marbre

Toutefois la polychromie en sculpture ne fit véritablement son apparition que sous le Second Empire. On prit alors l'habitude de distinguer polychromie naturelle et artificielle. La première a des antécédents dans la sculpture romaine et au XVIIIe siècle. Sa réapparition est due, certes, à l'orientalisme qui se développe alors, mais aussi à la découverte des carrières d'onyx d'Algérie remises en exploitation à la suite de la colonisation. Attiré au départ par l'étude des races, Charles Cordier est le premier à en tirer parti : polychromie et ethnographie sont étroitement liées chez lui : « Je rénovais la couleur dans la sculpture, dit-il dans ses *Mémoires*, et je créais l'étude des races, élargissant le cercle de la beauté par son ubiquité[12]. » Il cherche en effet à représenter le type le mieux individualisé dans le costume le plus véridique, et c'est pour étudier les races, mais très vite aussi les carrières qu'il obtint ces missions en Algérie en 1856 et en Grèce en 1858 au cours desquelles il fut émerveillé par l'immense variété des marbres dont il fit un si large usage par la suite.

A son retour d'Algérie, voyage au cours duquel il s'était endetté pour rapporter de ces onyx translucides offrant un

Cat 83

éventail de couleurs allant du blanc au rouge vif ou au jaune d'or en passant par toutes les teintes d'ocre et de vert, il présenta au Salon dix bustes, dont deux en bronze et onyx, le *Nègre du Soudan* (Paris, musée d'Orsay) et l'*Arabe d'El-Aghouat en burnous* **(Cat 82)**, et le beau buste de marbre noir de la *Prêtresse de la Fête des Fèves* **(Cat 83)** dont le coloris rend le caractère tendu et dramatique : « Je cherchais en vain quelques traces de vie sur cette figure de granit, sur ce masque d'une immobilité effrayante qui semblait figé dans la contemplation des divins mystères[13]. »

Cordier connut immédiatement le succès : séduits par la richesse et la gaieté de la polychromie, l'Empereur et l'Impératrice lui achetèrent différentes œuvres ; le peintre Lami l'associa à la décoration de Ferrières en lui commandant des *Atlantes* et *Cariatides* en bronze et onyx pour la tribune du grand hall (1862). A son tour Garnier comprit les ressources décoratives de la polychromie, et pour l'Opéra dont il choisit avec tant de soin les marbres aux teintes variées, il fit exécuter par Thomas en marbres polychromes et bronze les cariatides qui encadrent l'accès principal à la salle (Fig 157).

Avec la *Nature se dévoilant devant la Science* **(Cat 84)**, Barrias pousse à l'extrême, par la taille de la figure et le nombre des matériaux, le procédé de Cordier. L'initiative semble être venue de la maison Cantini de Marseille qui exploitait des carrières dans la région de Constantine et souhaitait leur donner de la publicité : en 1895, Cantini sut convaincre de l'intérêt de la polychromie Barrias d'abord, « enthousiasmé par la révélation d'une matière admirable dont il ne soupçonnait pas la beauté », puis le directeur du Conservatoire des Arts et Métiers, ravi de recevoir une œuvre qui « à son mérite artistique joindrait celui d'exciter la curiosité et l'admiration des géologues », enfin le ministre, satisfait de mettre ainsi en lumière « une des richesses de notre colonie algérienne »[14]. Après « trois longues séances de travail » dans les ateliers Cantini, Barrias et Havard, l'inspecteur des Beaux-Arts, choisirent pour les carnations un onyx légèrement rosé, un marbre jaune de Sienne pour la chevelure, de l'onyx rubané pour le voile, un marbre rouge veiné et jaspé

Fig 157

dont le dessin rappelait le cachemire pour la jupe et la tunique, un granit gris pour la terrasse. La ceinture en lapis-lazuli devait être fermée par un scarabée de malachite cerclé d'or. Après différents essais on décida enfin de renoncer à la polychromie naturelle pour les yeux et les lèvres réalisés en pâte de verre, et non en émail ou en pierres qui auraient tranché trop vivement sur le marbre[15].

Exécutée à Marseille, la figure fut envoyée à Paris au début de l'année 1899: Barrias devait encore achever les carnations et guider l'ouvrier expérimenté qui pourrait « par l'atténuation du poli dans les parties achevées en varier les effets, exalter ou amoindrir suivant le désir du maître de l'œuvre, l'éclat et même la coloration des draperies »[16].

Pour des œuvres de grande taille, comme celle-ci, la polychromie naturelle est en effet difficile à pratiquer et l'exemple de Barrias parut d'autant plus instructif qu'il semblait définir les lois du genre. Celles-ci exigeaient un soin extrême, tant de la part de l'artiste (Barrias dut établir un modèle polychrome d'après les échantillons choisis afin d'accorder les veines des matériaux au dessin général), que de celle des praticiens dont on attendait la plus grande précision dans l'ajustage des blocs. Aussi la *Nature se dévoilant*, si admirée qu'elle fût, ne devait-elle guère avoir de postérité.

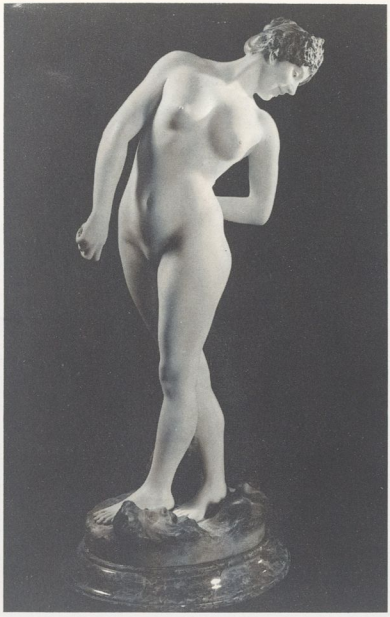
La polychromie artificielle est en revanche plus aisément accessible puisqu'il s'agit de teinter une matière blanche (marbre, ivoire) ou la patine d'un bronze, et d'enrichir le matériau de base par l'apport d'éléments extérieurs (bronze patiné ou doré, émaux, pierres précieuses...). La première grande réalisation en est la *Minerve* exécutée par Simart à partir de la reconstitution faite par le duc de Luynes de l'*Athéna* du Parthénon (château de Dampierre). Présentée à l'Exposition universelle de 1855, cette figure de plus de trois mètres de haut allie l'ivoire (coloré au naturel pour les chairs), l'argent, le bronze doré. Elle déçut par son côté trop « scientifique », mais « ne (découragea) point le petit nombre de juges que M. Quatremère avait dès longtemps gagnés à la statuaire polychrome »[17].

Cat 84

Cat 83
Charles CORDIER,
Mauresque noire en costume de prêtresse
ou ***Prêtresse à la fête des Fèves,*** 1857
Buste marbre noir, avec collier de perles de marbre rouge et noir.
H. 0,695; L. 0,480; P. 0,325.
Inscription: Sur la base à droite: *C. COR (..) ER.*
Historique: Acquis par l'Etat, 1858. Jardin des Plantes, 1869. Musée de l'Homme après 1906.
Exposition: 1857, Paris, Salon n° 2815.
Paris, musée de l'Homme (inv. n° 27049).

Fig 157
Gabriel-Jules THOMAS, 1824-1905
Le Drame et la Musique, 1866-1873
Bronze et marbre
Paris, opéra, entrée de l'amphithéâtre

Cat 84
Louis Ernest BARRIAS, 1841-1905
La Nature se dévoilant devant la Science, 1899
Statue marbre et onyx polychrome d'Algérie; terrasse en granit gris; yeux en lapis-lazuli; scarabée en malachite.
H. 2,00; L. 0,85; P. 0,55.
Inscription: Sur la plinthe de la terrasse à droite: *E. Barrias 1899. J. Cantini marbres et onyx. Marseille.*
Historique: Commandé en 1895 pour l'escalier d'honneur du Conservatoire national des Arts et Métiers. Musée du Luxembourg de 1903 à 1931. Conservatoire des Arts et Métiers jusqu'en 1985.
Exposition: 1899, Paris, Salon S.A.F. n° 3186.
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 1409).



Cat 85

Ce type de polychromie dont la source antique est toujours affirmée (les critiques répètent à l'envie le propos attribué à Phidias selon lequel celui-ci aurait déclaré attacher le plus de prix à celles de ses statues dont la patine avait été exécutée par Nicias, le peintre célèbre) se développa dans la deuxième moitié du XIXe siècle, non seulement en France mais aussi à l'étranger : en Angleterre, Gibson exécuta en 1862 une *Vénus* en marbre teinté (Liverpool, Walker Art Gallery), tandis que pendant son séjour à Londres, Marochetti fit appel au frère du peintre Millais pour colorer au naturel le *Buste de la princesse Gouramma de Coorg* (vers 1856, collections royales anglaises) et peut-être aussi le *Prince indien* qui lui fait pendant (Fig 158). En Allemagne, la polychromie qui apparut très tôt par le biais de la reconstitution d'antiques, se

Fig 158

Fig 159

Fig 158
Carlo MAROCHETTI, 1805-1868
Prince indien, vers 1856
Marbre coloré
France, coll. part.

Fig 159
Jean-Baptiste CLÉSINGER, 1814-1883
Cléopâtre, 1869
Marbre, avec la collaboration d'Emile Froment-Meurice (1837-1913) pour les bijoux
Fontainebleau, coll. part.

Cat 85
Jean-Léon GÉRÔME, 1824-1904
Joueuse de boules ou ***Danseuse aux trois masques*** (1902)
Statuette, marbre polychrome
H. 0,63 ; L. 0,365 ; P. 0,27.
Inscription : Sur le socle à gauche : *J.L. Gérôme.*
Historique : Réduction d'une statue grandeur nature en marbre polychrome (Etats-Unis, coll. part.). Don de Mme Calmont, 1941.
Exposition : Marbre, 1902, Paris, Salon S.A.F. n° 2507.
Caen, musée des Beaux-Arts (inv. 309).

développa surtout vers 1880 sous l'influence du professeur Treu, directeur de la Galerie des Antiques de Dresde, et donna lieu à Berlin en 1885 à une exposition rassemblant moitié d'œuvres antiques dont la polychromie avait été rétablie, moitié d'œuvres modernes. Elle atteignit son point culminant avec Klinger qui après avoir commencé comme peintre se mit à sculpter vers 1885 et fit usage d'une polychromie mi-naturelle mi-artificielle : à la *Salomé* de 1893, sa première œuvre achevée (Leipzig, Museum der Bildenden Kunst) devaient succéder d'autres figures dont le fameux *Beethoven* de 1902 *(ibid.)* qui unit différentes espèces de marbres, le bronze, l'ivoire et des pierres semi-précieuses.

En France, où l'on suivait avec intérêt ce qui se faisait en Allemagne, la polychromie artificielle fit son apparition au Salon de 1831 : d'anciens pensionnaires de l'Académie de France à Rome y présentèrent l'un, Emile Seurre, une *Léda* dont le manteau était attaché par un ruban doré[18], un autre, Dumont, une *Leucothoé* légèrement colorée (Grenoble, musée des Beaux-Arts, plâtre **Cat 13**), un troisième enfin, Jacquot, une *Odalisque*, dont, s'il faut en croire Jal, la coiffure et les oreilles s'ornaient de perles naturelles[19]. Mais ce n'est que sous le Second Empire que le succès lui fut véritablement acquis : à la *Minerve* de Simart succéda la *Cléopâtre* de Clésinger, marbre aux yeux d'émail portant des bijoux de Froment-Meurice (Fig 159). A son tour, Gérôme qui, comme Klinger, se mit à la sculpture après avoir atteint le succès en peinture, teignit ses marbres en utilisant une préparation à base d'encaustique et mélangea les matériaux pour obtenir les effets somptueux de la statuaire chryséléphantine antique. Le buste de *Sarah Bernhardt* (1895, musée d'Orsay), la *Joueuse de boules* **(Cat 85)** ont conservé une délicate polychromie (souvent disparue : la *Tanagra* du musée d'Orsay, polychrome au Salon de 1890, est blanche aujourd'hui), tandis que la *Bellone* **(Cat 86)** est réalisée à partir d'un mélange de matériaux divers. C'est la réplique partielle d'une statue grandeur nature en bronze et ivoire (Fig 160) pour laquelle Gérôme avait dû faire appel à différents artistes, en particu-

Cat 86

Fig 160

Cat 86
Jean-Léon GÉRÔME,
Bellone, 1892
Buste, bronze patiné et doré, visage en bois polychrome, yeux en verre, médaillon en verre de René Lalique (1860-1945).
H. 0,87 ; L. 0,47 ; P. 0,33.
Inscription : Sur le piédouche : *J.L. Gérôme.*
Historique : Réplique partielle de la statue de *Bellone*, grandeur nature, en bronze, ivoire et émeraudes (Toronto, Hôtel In the Park). Don de la famille Morot-Dubuffe, 1945.
Exposition : Statue bronze, ivoire, émeraudes, 1892, Paris, Salon S.A.F. n° 2637.
Vesoul, musée Georges Garret (inv. n° 945-2-5).

Fig 160
Jean-Léon GÉRÔME, 1824-1904
Bellone, 1892
Bronze, ivoire et émeraudes
Toronto, hotel In the Park.

lier Moreau-Vauthier et Delacour pour l'ivoire, Gallé et Lalique pour la petite tête de Méduse[20]. Présentée au Salon de 1892, elle fut vivement critiquée en raison de son aspect outrancier: « La bouche ouverte est identique par les gencives et les dents aux mâchoires remontées des vitrines de dentiste[21]. »

Avec Gérôme, Ferrary qui exposa au Salon de 1899, en pendant à la *Nature se dévoilant*, une *Salammbô* grandeur nature, en marbre coloré « pâmée, portant le serpent de métal aux écailles dorées »[22], placée devant une colonne de porphyre rouge surmontée d'un groupe en bronze (Fig 161), la polychromie artificielle atteint son point culminant; mais elle paraît peu convaincante: « Amalgamez de l'archéologie pittoresque et du savoir technique d'atelier, vous arriverez malaisément à une impression profonde », remarque Louis de Fourcaud[23]. En revanche, elle devait trouver un terrain d'élection dans des œuvres de petit format exécutées avec soin dans des matériaux souvent précieux: tantôt réductions de figures célèbres, comme il en existe pour la *Nature se dévoilant*[24], pour les œuvres de Gérôme (l'exemplaire de la *Joueuse de boules* présenté dans l'exposition), d'Allouard, etc., tantôt créations, domaine dans lequel excellèrent Dampt et Rivière, celles-ci constituent un aspect important de la sculpture à la fin du XIXe siècle que nous laisserons cependant de côté.

Fig 161

L'illusionnisme : la cire

Si Fourcaud reprochait à la sculpture polychrome de n'être que décorative, c'est sur le danger de l'illusionnisme qu'insiste une autre partie de la critique. Comme David d'Angers, Charles Blanc s'appuyant sur Diderot[25], et Geffroy constatent que « c'est juste le contraire de la statuaire, c'est, avec la recherche libertine, le trompe-l'œil apporté dans l'art, c'est l'art renié. La figure de cire est proche, — l'horrible effet des cheveux morts plantés dans la matière inerte, des répulsifs yeux de verre, des chairs de cadavre maquillées[26]. »

Dans ce contexte on comprend mieux le scandale causé par la *Petite Danseuse de quatorze ans* de Degas **(Cat 87)**: avec elle la polychromie quitte un domaine resté, malgré tout, conventionnel pour contribuer à un réalisme sans concession. Exposé en 1881, l'original en cire colorée avec des cheveux de crin provenant d'une fabrique de poupées, noués d'un ruban de satin vert (ou ponceau?), était vêtu de vrais habits, un corset de coutil et des chaussons roses recouverts d'une mince couche de cire, et un « jupon de tarlatane ». « La terrible réalité de cette statuette produit (...) un évident malaise », reconnut Huysmans qui était pourtant au nombre de ses défenseurs[27].

Conduit à la sculpture comme Degas par un souci d'exactitude, Meissonier se veut dans le *Voyageur* **(Cat 65)** d'une précision absolue dans l'imitation du réel. Mais tandis que pour le premier, la sculpture bientôt libérée de tout souci du détail allait constituer un terrain d'expériences différent du domaine de la peinture, pour le second elle devait rester

Fig 161
Désiré FERRARY,
1852-1904
Salammbô, 1899
Marbre coloré et bronze
Port Sunlight (Liverpool),
Lady Lever Art Gallery.

Cat 87
Edgar DEGAS, 1834-1917
Petite danseuse de quatorze ans (1881)
Statuette bronze avec patine aux diverses colorations (noire pour les cheveux, rose pour les lèvres et les chaussons, jaune pour le corsage), tutu en tulle, ruban de satin rose dans les cheveux.
H. 0,98; L. 0,352. P. 0,245 (avec socle: H. 1,308; L. 0,488; P. 0,50).
Inscription: Sur le socle à l'arrière à droite: *Degas* et *Cire perdue A.A. Hebrard P.*
Historique: Un des bronzes réalisés après 1921 à partir de la cire originale (Washington, coll. Paul Mellon). Acquis en 1930 avec l'ensemble de la série *P* grâce à la générosité des héritiers Degas et Hébrard.
Exposition: Cire originale, 1881, Paris, Sixième exposition impressionniste n° 12.
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 2137).

Fig 162
Jean-Désiré RINGEL D'ILLZACH, 1847-1916
Victoire, 1902
Bronze, cire, fer, laiton, zinc, cuivre, étain, cristal, etc.
Non localisé

presque toujours une étape dans la réalisation de ses tableaux: c'est ainsi que le *Voyageur* apparaît dans plusieurs œuvres graphiques[28]. Et si la traduction en bronze **(Cat 66)** faisant apparaître un modelé vigoureux, accusant les oppositions d'ombres et de lumière qui soulignent l'effort du cheval et de son cavalier contre les éléments, confère à l'œuvre un caractère romantique, la maquette originale impressionne davantage par un souci de réalisme dû aux couleurs et aux matériaux: Meissonier n'hésite pas à vêtir d'étoffe la figurine modelée en cire, à fabriquer un mors de métal et des rênes de cuir pour le cheval dont l'armature consiste en un véritable petit squelette.

Ringel d'Illzach devait lui aussi tirer parti de «l'hallucination» réaliste que peuvent créer des figures en cire polychrome en y joignant la provocation: au Salon de 1879, il exposa une figure nue en cire de grandeur naturelle, le *Demi-monde* dont l'indécence fit scandale au point d'entraîner la destruction de l'œuvre. Faisant succéder à la perversité la terreur (*Tête décapitée de Saint-Jean*, cire Salon de 1884, d'un «réalisme horrible») et l'étrange (*Trinité guerrière*, buste cire, bois, métaux et émaux agglomérés, Salons S.N.B.A. 1901 et 1902, Fig 162), il aborde de front la polémique sur la sculpture polychrome et dans un but symboliste, très éloigné des préoccupations réalistes de Degas, pousse à son paroxysme l'hérésie qu'elle représente pour une partie de la critique: l'imitation hyperréaliste de la vie, sans écart d'imitation, sans idéal. Il trouve à cette démarche deux soutiens, l'un littéraire dans le goût macabre du double et du fantôme de la fin du siècle grâce, par exemple, à la complicité de Jean Lorrain, l'autre dans une interprétation de la correspondance des sens et des arts, principalement sensible dans ses sculptures à thème musical (la *Marche de Rakoczy*, plâtre 1879, Châteauroux, musée, et les *Symphonies* de Beethoven, bustes cire, Salon S.N.B.A. 1897) dont les couleurs suggèrent des sonorités.

Cat 87

L'intérêt de Ringel pour la personnalité de Rollinat, le poète des «névroses» et le pianiste de cabaret, dont il réalisa au moins quatre portraits, naquit peut-être de cette association de la littérature et de la musique dans le même personnage. Le portrait du musée de Strasbourg **(Cat 67)** fait partie d'un ensemble de masques réalisés durant les dernières années du siècle, et si la polychromie n'est pas très riche, ni caractéristique de l'œuvre de Ringel, l'insistance sur le regard et le traitement exagéré de la chevelure sont des permanences formelles dans son œuvre.

Fig 162

Cat 88

Bois, pâte de verre, grès

Dans la dernière décennie du siècle, le domaine de la polychromie s'élargit: Gauguin et Lacombe rehaussèrent leurs bois de couleurs antinaturelles qui en soulignent le symbolisme (*Soyez mystérieuses*, **Cat 245**; *Isis*, **Cat 243**) ou en varièrent les nuances par des applications d'encaustique (Lacombe, *Mort et Volupté*, **Cat 46**) tandis que Fix-Masseau chercha à donner au *Secret* **(Cat 242)** l'aspect d'un bronze aux patines diverses.

Mais plus encore que le bois, ce furent la pâte de verre et le grès qui ouvrirent à la sculpture des perspectives nouvelles. Au début des années 80, sur la base de recherches historiques enrichies d'expériences et d'inventions, Henry Cros mit au point une nouvelle technique de sculpture polychrome qu'il considérait comme une « restitution » de l'antique: il s'agit d'un moulage de verre, amalgamé à haute température, mais permettant des colorations précises.

Cette recherche débutée grâce à des fonds privés fut, à la suite de l'Exposition universelle de 1889, supportée par l'Etat qui mit un atelier à la disposition de Cros dans les locaux de la manufacture de Sèvres. C'est là qu'il réalisa, entre autres, les quatres grands bas-reliefs dont *L'Histoire de l'eau* fut le premier **(Cat 88)** suivi par *L'Histoire du feu* (Exposition universelle 1900, musée des Arts décoratifs), *L'Apothéose de Victor Hugo* (Salon S.A.F. 1905, Maison de Victor Hugo, Paris) et la cheminée sur le thème de l'espérance de la belle saison inachevée à la mort de l'artiste et qui aurait été terminée par son fils Jean Cros, mais n'est pas localisée.

Henry Cros, par ces œuvres, reste difficile à associer avec d'autres sculpteurs de la même époque, à la fois par la typologie (le bas-relief de grand format non lié à un projet architectural), la polychromie, la technique qui ne se diffuse qu'à partir de 1897, le traitement des figures mêlant la convention et l'archétype à une douce sensualité, enfin par l'iconographie unissant des figures allégoriques classiques à des symboles nouveaux. L'artiste qui partage le plus ces préoccupations et qui, déjà par la critique d'époque, lui est associé, n'est pas sculpteur, c'est Puvis de Chavannes.

Cat 88
Henry CROS, 1840-1907
L'Histoire de l'Eau, 1894
Bas-relief, pâte de verre
H. 2,30; L. 0,82; P. 0,50.
Inscription: A gauche, au pied du jeune homme: *H. CROS.*
Historique: Plâtre commandé en 1892. Moulage en verre commandé en 1893. Musée du Luxembourg, 1895.
Exposition: 1894, Paris, Salon S.A.F. n° 2969.
Paris, musée d'Orsay (inv. OAO 566).

Mais, contrairement à ce dernier, Cros n'est pas un habitué du programme iconographique dirigé, *L'Histoire de l'eau* et *L'histoire du feu* sont des thèmes proposés par Cros et ne furent jamais destinés à une architecture particulière.

La transformation et l'évolution, pour ne pas dire transmutation, des éléments sont un des leitmotives iconographiques de l'œuvre en verre d'Henry Cros ; *L'Histoire de l'eau* est, comme le poème de son frère Charles Cros intitulé *Le Fleuve*, au travers d'une évocation de la nature, un symbole des cycles humains et des âges de la vie. Dans un espace « cloisonné » lié aux impératifs techniques de la partition de l'œuvre pour la cuisson, se superposent en quinconce des figures. A la Neige des cîmes fondant à la chaleur de Phœbus, succèdent le Torrent, puis la Prairie et enfin le Fleuve se jetant dans la mer. Par la richesse symbolique de ses œuvres, par sa rigueur formelle et par la « restitution » ou plutôt l'invention d'une nouvelle technique bénéficiant d'un pedigree antique, l'œuvre polychrome d'Henry Cros réussit à être acceptée par les critiques, les représentants institutionnels et ses pairs. Parmi ces derniers, Rodin et Bourdelle bénéficieront, le premier vers 1910, le second vers 1920, de la technique de Cros grâce à son fils Jean.

En 1897, après des recherches sur les techniques de fonte des métaux, Ringel expérimenta dans l'atelier du céramiste Albert Dammouse à Sèvres des moulages de verre polychrome. Il s'agit de la première diffusion d'une technique similaire à celle de Cros. Ringel l'utilisa principalement pour des médaillons, puis pour l'enrichissement de sculptures multi-média, reprenant le principe des « chryséléphantines » avec principalement les trois bustes de la *Trinité guerrière*.

A la suite des expériences de 1897, Dammouse pratiqua également une technique de verre moulé pour des coupes et vases, technique qu'il mit occasionnellement (Salon S.N.B.A. 1904) à la disposition de sculpteurs comme E.S. Vernier et P. Roche. A l'aube du XXe siècle, cette technique dite « pâte de verre » se diffusa et de nombreux sculpteurs, décorateurs, céramistes, l'utilisèrent. Elle ne devait guère marquer cependant l'histoire de la sculpture polychrome du XXe siècle.

La céramique en revanche y jouerait un rôle important en raison de son utilisation dans le décor architectural sous l'influence de l'Art nouveau. A l'imitation des Della Robbia, Claude Vignon exécuta une version en terre cuite émaillée de sa *Daphné* (marbre 1866, Marseille, palais de Longchamp) qui fut très appréciée au Salon de 1875 : « Les feuilles vertes s'enroulent autour de ce corps et la terre-cuite rend et la carnation même de cette femme aux cheveux d'un blond roux, et l'éclat des feuillages. Tel iris aussi, placé là comme accessoire, est très séduisant de couleur[29].. »

Toutefois le grès devait bientôt remplacer la faïence : Dalou, l'un des premiers, confia à Chaplet des œuvres que celui-ci traduisit en grès (*Liseuse, Parisienne*, vers 1884)[30]. De son côté, séduit, comme Bigot, par la céramique japonaise lors des Expositions universelles de 1878 et 1889, Carriès s'installa dans la Nièvre en 1888 et se consacra au grès qu'il définissait lui-même comme une « matière noble que nul ne peut dominer s'il n'est un maître-ouvrier (...), pâte divine, silice mystérieuse qui sous l'habile pression des doigts prend des formes si diverses, si exquisement gracieuses, qui résiste aux températures énormes, qui assimile des émaux chargés de chaux et s'épanouit sous l'aspect enchanteur d'un fruit mur ou d'un caillou précieux, modèle pour la joie ou le besoin de l'homme[31].... »

Tout en travaillant à la *Porte* monumentale commandée par la princesse de Scey-Montbéliard, il reprit alors des œuvres plus anciennes dont la plupart avaient été traduites en bronze par Pierre Bingen, son « complice à la cire perdue »[32] pendant la période précédente. C'est ainsi que nous pouvons présenter côte à côte les trois états de l'*Infante* **(Cat 72-74)** : la cire de 1887, le bronze de 1888, « admirable entre tous », à la patine presque rose, et le grès d'un coloris vert céladon réchauffé de brun rouge dans le bas de la robe, très pâle au contraire pour le visage, un des plus beaux de ceux qui furent réalisés par l'artiste, notait Alexandre[33]. Le rapprochement des trois figures souligne l'intérêt presque sensuel de Carriès pour la matière et montre l'influence de cette matière sur le caractère de l'œuvre : « La même idée a pris une autre allure, un autre corps et par une transformation subtile, complète (en passant de la cire au bronze) elle a passé de la gentillesse à la grandeur »[34], avant d'acquérir avec le grès un aspect plus spiritualisé.

C'est dans les dernières années du siècle avec Emile Muller, puis Alexandre Bigot et la Manufacture de Sèvres (Fig 163) que le grès prit un essor considérable. Les Salons de 1896, 1897, 1898, offrent un grand nombre d'œuvres réalisées dans cette matière qui séduisait les artistes par ses coloris, moins violents que ceux de la faïence et sans reflets : « Les tons sont maintenus à volonté dans une gamme apaisée : ils sont légers ou profonds, éclatants ou sombres et peuvent quand il le faut avoir un aspect de matité absolue. » Tout en cuisant à très haute température, le grès assurait par ailleurs une exactitude absolue dans la traduction du modèle : « C'est prodigieux, disait Falguière devant son groupe, la *Sortie de l'Ecole*, de plus de deux mètres de haut (Salon S.A.F. 1896) : voyez, pas une fêlure, pas la plus petite déformation. C'est mon œuvre même, comme si elle sortait

Cat 89

de mes mains, avec mes coups de pouce et les moindres coups d'ébauchoir! Et comme c'est plus beau que le bronze, plus sincère, moins triste et d'une douceur[35]... »

Falguière, Mercié, Coutan, Fagel, Marqueste, A. Boucher, Ringel, Injalbert, A. Charpentier, Roche, Fix-Masseau... collaborèrent ainsi, en donnant des modèles de figures ou d'éléments de décoration architecturale, frises, panneaux, fontaines, cheminées... avec Muller et Bigot dont l'atelier de grès flammé à Mer (Loir-et-Cher) était dirigé au moment de sa fermeture en 1914 par Alaphilippe. Ancien Prix de Rome, celui-ci s'était montré attiré par la polychromie dès ses travaux de pensionnaire et choisit la céramique pour réaliser la plupart de ses œuvres, parmi lesquelles il faut citer plusieurs façades d'immeubles (dont celle de l'hôtel Ceramic, 34, avenue Wagram, réalisée en collaboration avec Bigot pour Lavirotte en 1903). *La femme au singe* **(Cat 89)** certainement exécutée dans les ateliers de Bigot quoiqu'elle n'en porte pas la marque est l'une de ses rares figures indépendantes et offre l'intérêt d'une technique exceptionnelle: elle est faite de larges écailles de grès, procédé dont l'avantage était certainement de permettre une plus grande richesse de coloris. En effet, tandis que les bras réalisés en un seul morceau sont d'une teinte bleue et verte un peu fade, le corps offre les mêmes nuances plus profondes et rehaussés de flammes brun-orangé.

Antoinette Le Normand-Romain et Jean-Luc Olivié

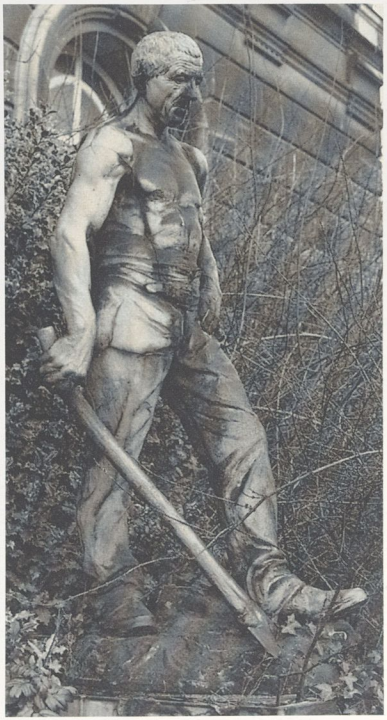
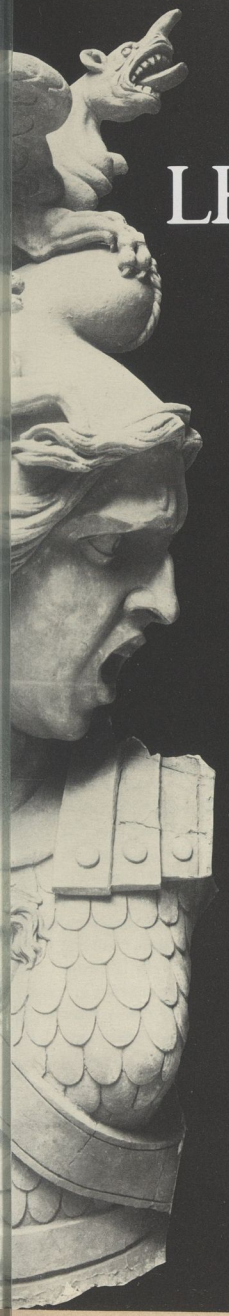


Fig 163

Cat 89
Camille ALAPHILIPPE, 1873-après 1924
Femme au singe, 1908
Statue grès et bronze (tête et mains)
H. 1,75; L. 0,67; P. 0,85.
Historique: Acquis en 1908 par la Ville de Paris. Musée du Petit Palais de 1908 à 1934. Saint-Maur-des-Fossés, musée, de 1936 à 1985.
Exposition: 1908 , Paris, Salon S.A.F. n° 2794.
Paris, musée du Petit Palais (inv. P.P.S. 893).

Fig 163
Paul RICHER, 1849-1933
Bûcheron, 1899
Grès
Roubaix, école nationale supérieure des Arts et Industries textiles

POURQUOI TANT DE SCULPTURES ?



IV
LES COMMANDES PUBLIQUES POLITIQUES

IV, 1
L'arc de triomphe : de la gloire au sacrifice

Cat 90 à 105

Fig 164 à 177

« — Ah ! Ah ! mon petit ! s'écria-t-elle, en voilà du nanan !
Fabrice restait glacé. Ce qui le frappait surtout, c'était la saleté des pieds de ce cadavre qui déjà était dépouillé de ses souliers,
et auquel on n'avait laissé qu'un mauvais pantalon tout souillé de sang.
— Approche, lui dit la cantinière ; descend de cheval ; il faut que tu t'y accoutumes ; tiens, s'écria-t-elle, il en a eu par la tête.
Une balle, entrée à côté du nez, était sortie par la tempe opposée et défigurait ce cadavre d'une façon hideuse ; il était resté avec un œil ouvert. »
Stendhal, La Chartreuse de Parme *(1839).*

Le monument invite au déplacement qu'implique le rituel auquel il sert de cadre ; mais le monument, qui perdure, représente aussi ce rituel et fixe le symbole originel. Première question : l'automobiliste parisien, qui *tourne* autour de l'arc de triomphe de l'Etoile ou qui *passe* sous l'arche de la porte Saint-Denis[1], a-t-il jamais conscience d'être guidé par un *itinéraire* historique ?

Le rituel contemporain lié à l'arc de triomphe de l'Etoile ignore le passage des défilés sous l'arche. On y vient fleurir une tombe ; on y tend le drapeau tricolore qui anime verticalement l'espace libre — mais devenu sacré ; on le contourne pour finalement le faire valoir comme fond de décor en descendant les Champs-Elysées au matin du 14 juillet... Vue de profil dans l'axe des Grands Boulevards, qui ont remplacé l'enceinte de Paris rendue inutile par les conquêtes de Louis XIV, la porte Saint-Denis, arc de la mémoire des victoires de *Ludovico Magno*, semble déplacée, comme hors du temps, amincie à cause d'une mutation topographique. D'ailleurs, le chemin qui conduit de la nécropole des rois au cœur de Paris n'a suscité qu'un monument historique parmi d'autres. L'arc de l'Etoile, lui, est un des quatre ou cinq emblèmes touristiques de la capitale de la France. Sa masse, gigantesque, le distingue dans sa catégorie comme un des plus grands monuments « commémoratifs » du monde.

Les notes du chapitre IV,1 se trouvent page 413.

Deuxième question : quelque frayeur inconsciente n'aurait-elle pas détourné les cortèges guerriers de l'utilisation fonctionnelle dévolue à cette architecture, curieusement devenue colossale ?

L'arc de triomphe moderne est un héritage architectural évident de la Rome antique (Fig 164), et d'elle seule. Il est toutefois essentiel de constater que sa fonction rituelle normale, qui s'explique par la plus ancienne religion romaine de la guerre[2], est ignorée à l'époque de Louis XIV, à celle de Napoléon Ier, comme à la Renaissance qui s'attacha à en restituer l'image (dans les façades de palais et d'église) ou le simulacre (dans l'architecture éphémère des fêtes). Et si l'on énonce les arcs de Rome sous le vocable de Titus, de Marc-Aurèle ou de Septime-Sévère, on n'attribue guère aux arcs parisiens qu'une identité toponymique, tant au XVIIe qu'au XIXe siècle : porte Saint-Denis, porte Saint-Martin, arc du Carrousel[3], arc de l'Etoile (Fig 165 à 168). Troisième question : la moralisation civique de l'arc moderne est-elle la conséquence de la disparition du rituel religieux antique ?

Or ce qui donne à l'arc de l'Etoile (Fig 167, 168) l'importance d'une cathédrale, ce n'est pas uniquement sa taille, image grandiose en un site carrefour : c'est également sa parure de sculptures, image narrative d'un symbole exprimé en formes intelligibles, indissociables de l'architecture, mais requérant un minimum de connaissances et de conscience historiques. Aujourd'hui, curieusement, comme il reconnaît le Beau

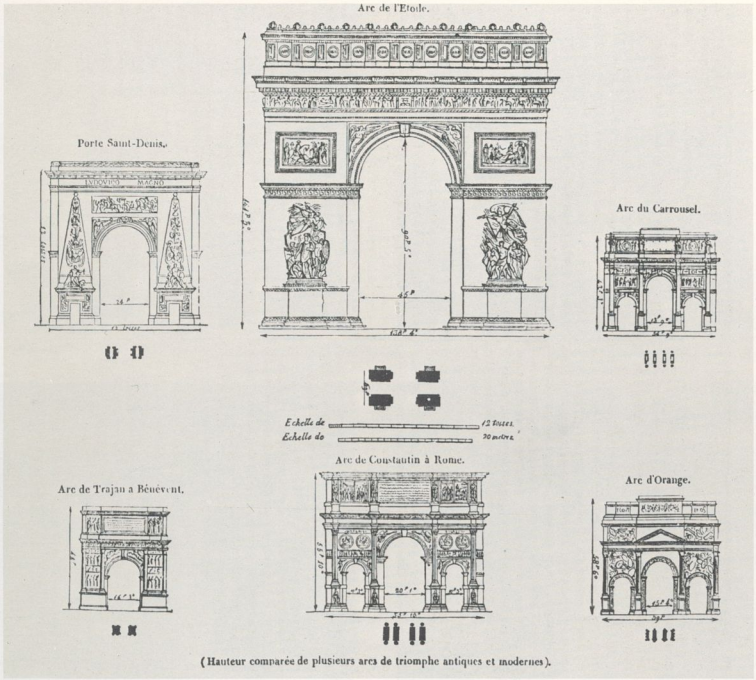


Fig 164

Dieu d'Amiens ou l'Ange au sourire de Reims, l'amateur d'art sait, inmanquablement, porter son regard vers le haut-relief de Rude qui anime le piédroit nord-est de l'arc de l'Etoile du *Départ des Volontaires* (Fig 167, 173)! L'homme de la rue, comme le touriste, identifie plus volontiers ce groupe sculpté avec la *Marseillaise*. Dualité ou duplicité du thème iconographique? A l'historien de montrer, au contraire, que le mystère de l'œuvre d'art complexe tient à l'unicité exemplaire qui voit un fragment signifier le tout sans cesser de *faire corps* avec l'ensemble fort nuancé (programme et architecture).

Le XIXe siècle, à Paris, a laissé un autre groupe sculpté, tout aussi célèbre que celui de Rude et qui, comme lui, semble *résumer* l'essence du monument « contre » lequel il s'adosse. C'est le *Génie de la Danse* de Carpeaux[4]. Ou la *Danse* tout court: le naturalisme recherché dans l'illustration du thème convient en effet à la vocation du théâtre de Garnier[5]. A l'époque où Degas exprime ce thème en virtuose, les abonnés savouraient la spécialité de la maison, si l'on peut dire; une activité qui s'affichait dès l'accès à la façade et se poursuivait à l'arrière de la scène, dans le fameux foyer de la danse (ô scandale!). Mais le *Départ* (1792) de Rude, en pendant du *Triomphe* (1810) méconnu de Cortot, n'implique-t-il pas une dialectique du monumental qui repose sur l'appréciation des rapports qu'entretiennent l'architecture et la sculpture; sur la reconnaissance des symboles véhiculés par l'une et par l'autre selon le programme iconographique nécessairement dense dans un monument *pur*, c'est-à-dire non-fonctionnel? Allégorie parlante par son style, nous le verrons, le *Départ* de Rude recommande une *exégèse* attentive du programme monumental de l'arc de l'Etoile. Quatrième question: de l'iconographie ou du style, la postérité avoue-t-elle, prioritairement de l'un ou de l'autre, une quelconque adhésion au message historico-politique?

Fig 164
Arcs de triomphe,
Le Magasin pittoresque
1836, p. 408

Fig 165

Fig 166

Fig 167

Fig 168

Fig 169

Fig 170

Fig 165
Charles PERCIER, 1764-1836
et Pierre FONTAINE, 1762-1853
Arc de triomphe du Carrousel, face est
Paris, jardin des Tuileries

Fig 166
Charles PERCIER
et Pierre FONTAINE
Arc de triomphe du Carrousel, face ouest
Paris, jardin des Tuileries

Fig 167
Jean-François CHALGRIN, 1739-1811
Arc de triomphe de l'Etoile, face est
Paris, place Charles-de-Gaulle

Fig 168
Jean-François CHALGRIN
Arc de triomphe de l'Etoile, face ouest
Paris, place Charles-de-Gaulle

Fig 169
DAVID D'ANGERS, 1788-1855, sculpteur
Michel-Robert PENCHAUD, 1772-1832, architecte
Arc de la porte d'Aix, face nord, 1825-1835
Marseille

Fig 170
Etienne RAMEY, 1796-1852, sculpteur
Michel-Robert PENCHAUD, architecte
Arc de la porte d'Aix, face sud, 1825-1839
Marseille

ARC DU CARROUSEL

Cat 90 à 96

1806

Construction sous la direction et d'après les plans de Percier et Fontaine.

1815

Les alliés remportent les *chevaux de St Marc* et retirent les 6 bas-reliefs.

20 mars 1824

L'Arc, désormais dédié au Dauphin et à sa campagne d'Espagne, sera décoré de bas-reliefs en plâtre commandés à : Cortot : *L'Entrevue du port Sainte-Marie* ; Petitot : *La Capitulation du général Ballesteros à Campillo* (**Cat 93**) ; Raggi : *La Reddition de Pampelune* (Louvre, inv. CC.258) ; Roman : *L'Entrée à Madrid*.

5 avril 1825

Deux bas-reliefs supplémentaires sont commandés à :
David d'Angers : *La Réception du duc d'Angoulême aux Tuileries* (cf. **cat 94**) ; Pradier : *Le duc d'Angoulême congédiant les envoyés de Cadix* (Louvre, inv. CC.257).

1827

Bosio est chargé de faire un nouveau *char* conduit par les *Victoires* de Lemot, conservées.

25 avril 1828

L'arc est présenté au Roi avec son décor de plâtre.

18 novembre 1828

Commande des marbres.

Octobre 1830

Le nouveau gouvernement fait démonter les bas-reliefs de plâtre et remettre les bas-reliefs primitifs conservés.

ARC DE TRIOMPHE DE L'ÉTOILE

Cat 97 à 102

18 février 1806

Napoléon décide l'érection d'un arc pour perpétuer le souvenir des victoires de l'armée française.
Chalgrin († 1811) puis son élève Goust dirigent les travaux.

1815-1823

Interruption des travaux.

1823

Reprise des travaux : l'arc doit commémorer l'expédition d'Espagne.
Huyot nommé architecte.

1830

La Monarchie de Juillet décide de consacrer le monument aux armées de la Révolution et de l'Empire.

1833-1836

Exécution de l'ensemble du décor sculpté.
Exécution de la frise illustrant *Le Départ et le Retour des armées françaises* : Lemaire, Seurre, Bra, Chaponnière, Gechter, Valois.
Exécution des trophées :
Rude, *Le Départ* ; Cortot, *Le Retour de 1810* ; Etex, *La Résistance* ; Etex, *La Paix*.

1836

Inauguration de l'arc : tout le décor sculpté est achevé.
Seul manque le couronnement.

ARC DE LA PORTE D'AIX A MARSEILLE

Cat 103 à 105

1784

La ville de Marseille décide la construction d'un arc en l'honneur du Roi.

1823

On décide l'érection d'un arc en l'honneur de l'expédition espagnole du duc d'Angoulême.

6 novembre 1825

Pose de la première pierre.

24 juin 1828

Convention passée avec David et Ramey. Ramey chargé de toute la face sud et du bas-relief sous la voûte à l'Est. David chargé de toute la face nord et du bas-relief sous la voûte à l'Ouest.

31 août 1831

Le conseil municipal approuve le nouveau programme choisi après le changement de monarchie : l'arc sera consacré aux campagnes de la Révolution et de l'Empire.

8 juillet 1833

David a presque terminé ses modèles (Archives communales, Marseille 4 D 1833).

1835

David a achevé son travail sur l'arc.

4 juin 1835

Réception des sculptures de David et paiement (Archives communales, Marseille 32 M 2 paiement total de 92 000 francs).

1839

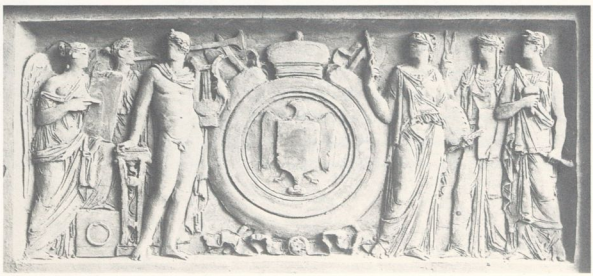
Ramey achève son travail.

1er mai 1839

Inauguration officielle.

A une époque oublieuse, la nôtre, où tout objet est jaugé à l'aune de la consommation, cette question n'est pas sans gravité. Elle précise et éclaire les questions précédentes en donnant au monument *sculpté* la prééminence sur la construction symbolique. C'est l'exposé des faits, qui jalonnent la réalisation globale souvent longue et contradictoire de ce genre d'édifice, qui peut nous pousser à nous y intéresser ou à nous en émouvoir aujourd'hui. En 1985, Christo aurait-il obtenu l'autorisation d'emballer l'arc de l'Etoile ? Je ne le crois pas. Pourtant la fin du XXe siècle réserve à ce monument une position urbaine singulièrement affaiblie ; sauf à le considérer, justement, comme le support mastodonte du groupe de Rude. En effet, la pâle transparence, immense, dont l'architecte Johan Otto Spreckelsen doit orner la « Tête Défense », doublera, pour parler vulgairement, le rôle de l'arc de l'Etoile.

Se tourne-t-on de l'autre côté ? Vers l'est, depuis la destruction des ruines fumantes des Tuileries sous la Troisième République, apparaît le petit arc du Carrousel délicatement paré de marbre blanc (Fig 165), gris, rose et de bronze sombre ; c'est la transparence biaise qui l'attend, lui, dans le vis-à-vis de la pyramide du Louvre qui n'est, à tout prendre, qu'une façade postiche, mais en volume (modernité oblige : *Space, Time, Architecture...*) !



Cat 90
Charles-Antoine CALLAMARD, 1769 ou 1776 ? — 1821
Apollon et les Arts entourant les Armes de l'Italie
Esquisse pour l'un des bas-reliefs de l'attique de la face ouest de l'arc de triomphe du Carrousel (angle sud-ouest)
Bas-relief terre cuite, vers 1807
H. 0,22 ; L. 0,47
Historique : Transmis au département des Sculptures du musée du Louvre par le département des Antiques en mai 1939.
Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 2507).

Cat 90

Cat 91

Cat 91, revers

Rêvons : la statue équestre de Louis XV dressée par Edme Bourchardon, avec une vraisemblance toute « naturelle » au pacificateur de 1763[6] sur la dernière place royale de Paris, serait-elle encore debout : y adosserait-on la tribune officielle de la revue du 14 juillet, comme on le fait aujourd'hui contre l'obélisque de remplacement, place de la Concorde ? Peut-être bien. Sans solliciter la fiction, il est clair que l'art monumental favorisé à la fin du XXe siècle transmet une mémoire abstraite, paradoxale donc, par rapport à l'objet ou au discours qui croit l'*expliquer*. Or le monument historique s'explique moins qu'il ne se *raconte*. La rupture radicale avec le passé étant constatée, l'historien de l'art figuratif peut revendiquer sa place dans la société de consommation : celle d'un *montreur d'images*.

La pyramide « immatérielle » du Louvre, le cube creux de 105 mètres de côté de la « Tête Défense », constructions qui s'annoncent projetées vers l'avenir, ont peu de chance de commémorer par anticipation, si j'ose dire, la guerre des étoiles. Et pour cause... Du « Triomphe de la République » de Dalou (ex-place du Trône !) à la « Défense », il n'est question que de luttes armées, de morts glorieuses, d'exercices militaires, de guerre et de paix. Tel est le décor symbolique de l'axe du développement majeur de Paris ; pêle-mêle : prise de la Bastille, Génie de la Liberté, rue de Rivoli, Carrousel, Concorde, Clemenceau, Champs-Elysées, monument au mort-soldat inconnu... Ces lieux, ces noms, ces monuments n'ont une existence symbolique que par rapport aux images qu'ils véhiculent. L'arc de l'Etoile n'est plus utilisé pour le passage des cortèges triomphaux. Recueillement. L'arc du Carrousel ne sert plus d'entrée de palais. C'est un objet de musée urbain ; pour le coup d'œil : l'isolement. Le visage expressif et sensible de cette monumentalité historique déchue, c'est la sculpture qui le reflète encore. C'est elle, quand on veut bien la regarder et l'interroger, qui sait le mieux raconter l'humanité sous le soleil.

Le relief, creusé, adossé ou tendu, en saillies exubérantes ou dans des cadres mesurés, polychrome ou sagement fondu dans le camaïeu des pierres de construction, en bronze ou en

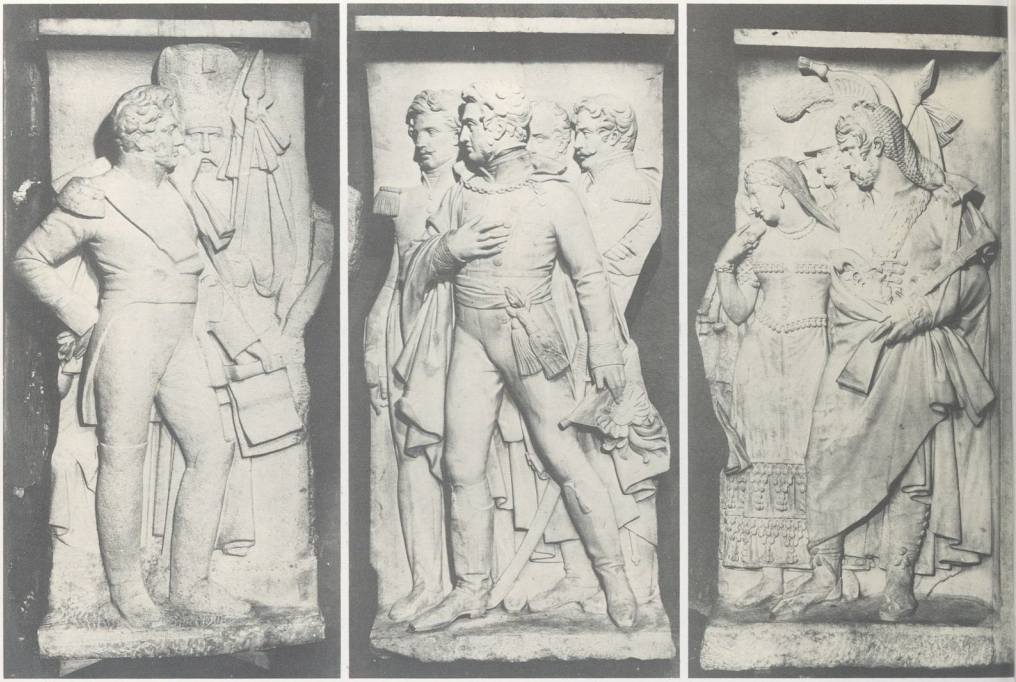
Cat 91-92
FRANCE, début du XIXe siècle
Allégorie de la Paix entourée de trophées (au revers deux génies retirent le casque d'un trophée guerrier)
Allégorie de la Victoire (au revers deux génies couronnent un trophée guerrier)
Deux maquettes, terre cuite, 1814 ?
H. 0,31 ; L. 0,19 ; P. 0,30 chacune
Ces deux projets pour des groupes décoratifs monumentaux ont été rapprochés par M. Chapu des statues de Pierre Petitot et François-Antoine Gérard autrefois placées à la grille du Carrousel, de part et d'autre de l'arc de Triomphe (au nord se trouvaient les deux statues de Petitot, au sud celles de Gérard).
Historique : Dépôt du musée du Louvre au musée de Gray.
Exposition : 1814, Paris, Salon, n°s 1121 et 1122 ?
Gray, musée du baron Martin (inv. 813-814, Gr. 82).

Cat 92

Cat 92, revers

marbre, le relief anime l'art de construire et accompagne (on pense à l'harmonie ou à l'instrumentation d'un thème musical) le langage des formes géométriques et ornementales. C'est pourquoi, jusqu'à une époque toute récente, l'architecture n'était pas privée de sculpture figurative. Comment ne pas devoir rappeler cette évidence au public contemporain féru de peinture impressionniste mais encore trop peu sensible à la sculpture et à l'architecture du XIXe siècle? Invoquer l'image urbaine, raconter le rôle de l'architecture, c'est s'interroger sur les cathédrales de Rouen et les gares Saint-Lazare de Monet. C'est également aspirer à mieux connaître notre environnement : la ville du XIXe siècle, physiquement, ne peut être étrangère à personne puisque les trois quarts d'entre nous y vivent quotidiennement. Peut-on y trouver quelque message spirituel ou se contentera-t-on d'y projeter nos maux existentiels, comme des romantiques attardés, inconscients? Monuments fantômes ou citadins fugitifs : quelle image, autre qu'artistique, parfois, reconnaissons-nous dans cette statuaire omniprésente et pourtant si mal perçue? En guise de réponse, je finirai en « racontant » le *Départ* de Rude, exemple-phare parmi les valeurs *touristiques* de notre temps — mais tellement loin derrière la *Liberté* placide de New York ou le *Manneken Piss* anecdotique de Bruxelles qui symbolisent, globalement, la ville! L'exemple le plus tragique, peut-être, de l'amnésie collective dont, historiquement, nous sommes atteints.

A travers l'*antique revival* convenu, l'arc de l'Etoile est l'aboutissement d'un siècle de projets relatifs au problème de la forme architectonique et du gabarit colossal à donner à un arc moderne, relatifs également au site même qui domine l'entrée ouest de Paris. Sur ce point, des projets variés s'étaient succédés depuis les débuts du règne de Louis XV[7] jusqu'au Directoire avec, notamment, un important concours pour l'embellissement des Champs-Elysées lancé par le ministre de l'Intérieur François de Neufchâteau, le 1er brumaire de l'an VII (22 octobre 1798)[8]. Et l'aspect colossal et formel de l'arc, tel qu'il fut réalisé, procède d'une double influence : d'une part les fastes du siècle de Louis le Grand et, d'autre part, les fêtes civiques de la Révolution qui — dès 1790, puis en 1793, par exemple[9] — surent mettre en scène sur la voie publique parisienne des arcs éphémères dont les formes sévères illustraient le caractère même du « néo-classicisme » révolutionnaire. Traditionnellement, les entrées « triomphales » de Paris se situaient au nord et à l'est. La maquette grandeur nature de l'arc colossal de la place du Trône (1670-1716) que Claude Perrault avait érigé à la gloire de Louis XIV, était un précédent lointain à la mégalomanie impériale moderne. De même, la forme massive que l'on connaît à l'arc de l'Etoile, où la présence de colonnes à l'antique a été bannie, cette forme singulière était autorisée par un précédent français fort admiré durant tout le XVIIIe siècle et encore au XIXe : la porte Saint-Denis, chef-d'œuvre



Cat 93

de François Blondel[10]. Le motif des reliefs en trophées-pyramides qui structurent les pilônes de cet arc est à l'origine du thème des trophées colossaux prévus d'abord pour se détacher du nu des piédroits de l'arc de l'Etoile.

Des projets (1806) à l'achèvement (1836), des architectes Chalgrin à Blouet, l'arc ne connut pas moins de cinq maîtres d'œuvre au service de trois régimes politiques différents. Il serait trop long de détailler ici les raisons économiques, plastiques ou symboliques qui, à la suite des premiers dessins et après plusieurs péripéties durant les travaux[11], firent rejeter les colonnes de l'architecture de ce monument. Mais c'est cette absence d'ordonnance qui permit aux sculpteurs de substituer des groupes animés — du moins celui de Rude l'est-il résolument — aux trophées primitivement envisagés. Ce rejet, qui singularise l'arc de l'Etoile par rapport au modèle antique, l'oppose également aux autres arcs de l'Empire et de la Restauration, celui du Carrousel calqué sur l'arc de Constantin, celui de la « porte d'Aix » à Marseille (Fig 169, 170), inspiré directement de l'arc de Trajan à Bénévent.

L'échelle du monument jouait également en faveur de la nouveauté : l'arc de Chalgrin, conçu comme un écran scénographique urbain dès l'origine[12] ne pouvait recevoir qu'un gigantesque couronnement. Or l'incroyable quantité de projets qui furent proposés par les sculpteurs, parfois indécis et le plus souvent maladroits, aboutit, malgré plusieurs essais temporaires[13] **(Cat 216)**, à abandonner l'idée de couronner l'arc. Ce fait est peut-être moins révélateur d'une impuissance créatrice que d'une fatalité historique. Inachevé, continué opportunément sous la Restauration soucieuse de valoriser

Cat 93 A.D
Louis PETITOT, 1794-1862
La Capitulation du général Ballesteros à Campillo
Trois blocs (A-B-C) (D) et la tête en marbre, sculptée à part pour être gougeonnée sur le relief, simplement épannelé à l'arrière formant les deux tiers droit d'un bas-relief en marbre destiné au petit côté sud de l'arc de triomphe du Carrousel.
H. 1,85 ; L. (de gauche à droite) 0,84 (A) ; 0,93 (B) ; 0,87 (C) H. 0,26 ; L. 0,20 ; P. 0,25
Historique : Les marbres commandés le 18 novembre 1828, commencés par Petitot et les autres artistes furent payés après quelques controverses, livrés au Louvre le 5 janvier 1831 et inventoriés.
Exposition : Modèle plâtre (disparu) : 1824 et 1827, Paris, Salon, n° 1897 et n° 1167.
Paris, musée du Louvre (inv. CC. 256).

la petite campagne du Dauphin en Espagne orchestrée par Châteaubriand[14], l'arc impérial n'entre vraiment dans l'histoire qu'à l'issue des Trois Glorieuses!

Certes, le nouveau programme iconographique voulu par Thiers, ministre de l'Intérieur d'une nouvelle monarchie vouée à la nostalgie romantique, sacrifie comme nécessairement à la légende napoléonienne. Mais, développés ou fixés dans les hauteurs, la frise de la Grande Armée et les bas-reliefs des batailles n'ont qu'une présence lointaine. C'est à Versailles, dans la Galerie des Batailles du nouveau Musée historique placé sous les auspices de « Toutes les gloires de la France »[15], qu'il faut aller contempler le livre imagé des faits d'armes de la *Nation*! Sur l'arc de l'Etoile, dont la vocation triomphale s'estompe au fur et à mesure que les pompes funèbres spectaculaires s'y succèdent, ce sont bien les hauts-reliefs des quatre faces principales qui attirent l'attention; et parmi eux, par son mouvement et sa plénitude formelle, celui de Rude d'où, singularité encore plus stupéfiante, se détache le visage atroce d'une figure mythique étrange et pourtant devenue populaire sous le « vocable » de la *Marseillaise* **(Cat 102)**. L'histoire peut-elle se satisfaire de cet anachronisme, au demeurant bien compréhensible?

Le chef-d'œuvre de Rude doit se *décrire* en fonction de trois principes distincts qui, enchaînés méthodologiquement, fondent le commentaire d'histoire de l'art aujourd'hui nécessaire à sa reconnaissance. Le premier s'attache au respect de l'iconographie voulue par un programme d'ensemble précis, imposé aux sculpteurs. Le second doit faire la part de la sensibilité de l'artiste et de l'impact de l'imaginaire collectif du temps qui invite à l'exégèse iconologique. Le troisième est prescrit par la composition et le style des figures qu'il convient d'analyser conformément aux critères esthétiques de l'époque.

Attaché à montrer dans l'art monumental la légitimité du pouvoir issu de la Révolution de 1830 (c'est-à-dire la monarchie constitutionnelle) et soucieux d'exprimer sa vision

Cat 94

Cat 94
Pierre-Jean DAVID dit DAVID D'ANGERS, 1788-1856
Louis XVIII recevant aux Tuileries le duc d'Angoulême à son retour de la campagne d'Espagne
Esquisse d'un des bas-reliefs (modèle de plâtre) qui figurait sur la face est (partie nord) de l'arc de triomphe du Carrousel jusqu'en 1831
Bas-relief terre cuite
H. 0,245; L. 0,455; P. 0,06
Inscription: DAVID 1827.
Historique: Don du sculpteur à l'architecte Isabelle, Coll. Isabelle. Vente Drouot, 15 octobre 1981.
Exposition: modèle plâtre: 1827, Paris, Salon, n° 1085 (disparu).
France, coll. part.

Cat 95
Joseph CHINARD, 1756-1813
Grenadier à cheval de la Garde
Moulage en plâtre, (exécuté entre 1930 et 1939) de la statue en marbre (1808) dressée sur l'entablement de l'arc de triomphe du Carrousel (face est, angle nord-est)
H. 2,40
Historique: Moulage exécuté d'après la statue en marbre commandée en 1806 et terminée après bien des péripéties en 1808. Entré au château de Malmaison en 1979.
Rueil-Malmaison, musée national du château de Malmaison.

Cat 96
Auguste TAUNAY, 1767-1824
Cuirassier
Moulage en plâtre, (exécuté entre 1930 et 1939) de la statue en marbre (1808) dressée sur l'entablement de l'arc du Carrousel (face est, angle sud-est)
H. 2,40
Historique: Moulage entré au château de Malmaison en 1979.
Exposition: Statue marbre: 1808, Paris, Salon, n° 725.
Rueil-Malmaison, musée national du château de Malmaison.

Cat 95

Cat 96

Cat 97

Cat 98

« instrumentale » de l'histoire récente, Thiers demandait aux artistes d'illustrer quatre dates symboliques qui, selon lui, évoquaient un véritable consensus national. La leçon devait être exemplaire, au moment même où le pays se trouvait déchiré par des luttes violentes (dans ces « récupérations » de symboles, d'un régime à l'autre, comment ne pas évoquer le rôle d'un héros « durable » comme La Fayette se ralliant au nouveau pouvoir et acceptant le commandement de la Garde nationale... pour peu de temps il est vrai ?). La première date de l'événement choisi, le *Départ des volontaires* de 1792 **(Cat 97, 98)**, rattachait directement les journées de juillet 1830 à la Grande Révolution autour d'un thème civique absolu : le sacrifice de tous à la cause de la Liberté, ciment de la Nation. On chercherait en vain, eu égard à l'histoire du Peuple français, une identique modernité dans les trois autres dates / thèmes retenus ! Symétriquement au *Départ* : le *Triomphe* de 1810 de Cortot, allégorie sans âme de l'apogée de l'Empire, expose la figure raide d'un César-Auguste de convention. Côté ouest, avec la *Résistance* (1814) **(Cat 99)** et la *Paix* (1815) **(Cat 100)**, le ciseau vigoureux d'Etex illustre, d'une manière circonstancielle, le vieux couple « guerre et paix ». Beaucoup de dignité dans la composition, d'émouvantes figures saisies sur le vif, une aisance convaincante dans le modelé des corps et des drapés, toutes ces qualités assemblées ne suffisent pas à masquer l'absence d'*idée* dans la mise en œuvre des deux groupes. L'allégorie demeure *illustrative* ; pesante, elle domine l'évocation du peuple, sans relation de cause à effet plastiquement nouée.

D'où naît donc l'émotion qui se dégage du groupe de Rude ? Elle tient à l'idée géniale qui a renversé les rôles, en développant l'action dramatique du sujet : « départ/volontaire ». Le sculpteur insuffle la vie à l'allégorie qui, de trophée vivant, se transforme en vision de cauchemar : l'attitude, les gestes et le cri de ce génie féminin armé orchestrent visiblement l'action figurée sur le piédestal.

Cat 97
François RUDE, 1784-1855
Le Départ des Volontaires
Esquisse pour un piédroit de l'arc de l'Etoile
Haut-relief plâtre, 1833
H. 1,07 ; L. 0,51
Paris, musée Carnavalet (inv. S. 836).

Cat 98
François RUDE
Le Départ des Volontaires
Esquisse pour un piédroit de l'arc de l'Etoile
Haut-relief terre cuite, 1833
H. 0,76 ; L. 0,32 ; P. 0,115
Historique : Sans doute exécuté après le 27 février 1833 (note de Thiers). Cf. Cat 101.
Entré au Louvre en 1935
en provenance du Dépôt des Marbres.
Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 2433).

at 99

Cat 100

Cat 101

Cat 99
Antoine ETEX, 1808-1888
La Résistance
Esquisse pour le piédroit à droite de la façade de l'arc de l'Etoile regardant Neuilly
Relief plâtre, 1833
H. 1,00; L. 0,57; P. 0,24
Inscription: Au milieu à gauche: *Etex*; sur le soubassement: *1814 LA RESISTANCE.*
Historique: Cf. Cat 100.
Paris, musée des Arts décoratifs.

Cat 100
Antoine ETEX
La Paix
Esquisse pour le piédroit gauche de la façade de l'arc de l'Etoile regardant Neuilly
Relief plâtre, 1833
H. 1,00; L. 0,57; P. 0,25
Inscription: Etex à gauche au milieu.
Sur le soubassement *1815. LA PAIX.*
Historique: Sans doute exécutée peu après le 27 février 1833 (note de Thiers demandant des esquisses pour les quatre piédroits).
La commande définitive fut passée le 23 juillet 1833.
Paris, musée des Arts décoratifs.

Cat 101
François RUDE, 1784-1855
La Paix ou le Retour
Esquisse fragmentaire pour un piédroit de l'arc de l'Etoile (non réalisé)
Haut-relief plâtre, 1833
H. 0,75; L. 0,32; P. 0,12
Historique: Sans doute exécuté avant la commande de ce piédroit passée à Cortot le 23 juillet 1833 et après la note de Thiers (27 février 1833) demandant des esquisses pour les quatre piédroits (provenant du Dépôt des Marbres, entré au Louvre en 1935).
Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 2434).

Cette première constatation, à laquelle on s'arrête habituellement (d'où la « Marseillaise »), ne rend pas encore suffisamment justice au génie de Rude. Il faut s'imprégner davantage du sujet, contempler attentivement la frise épaisse qui s'anime au bruit des pas et des armes des soldats en partance et *méditer* les effets plastiques complexes, comme le balancement de la composition, qui accordent l'illustration du départ à la vision allégorique et galvanisante — le procédé rappelle ces images ossiannesques de Girodet, de Gérard ou d'Ingres, l'énergie en plus ici, digne du Laocoon ou de Pergame!

Que montre, précisément, l'allégorie *narrative* de Rude? Le public avec plus d'un historien de l'art, car on ne décrit plus les œuvres[16], relira avec profit une de ces descriptions anciennes où tout est placé comme dans une mise en scène. On en trouverait dans le *Magasin pittoresque* ou dans l'*Histoire de Paris* de Dulaure[17], d'aussi complètes, mais moins bien articulées que celle de Henri Jouin, que voici:

> « Au sommet, une jeune femme symbolisant le *génie de la guerre* **(Cat 102)** [je souligne], les ailes largement ouvertes, jette le cri d'alarme tandis que d'un geste puissant elle appelle des volontaires et leur indique avec son épée, vers la gauche, le lieu du combat. Au premier plan, un chef, portant la cotte de mailles, la cuirasse richement ornée, les grèves décorées de ciselures, agite son casque pour attirer à lui des combattants. A droite, un éphèbe,

Cat 102

nu et casqué, se range en pressant la garde de son épée, près du chef qui l'entraîne avec lui. Derrière eux, un homme mûr a tiré son arme et s'apprête à jeter son manteau. Un vieillard, au second plan, donne des conseils au chef qui ne les entend plus. A gauche, un jeune homme, le torse nu, tend son arc. Près de lui, un guerrier portant le heaume et la cotte de maille, sa lance dans la main droite, s'est retourné vers le groupe principal pour sonner de la trompette. Au centre, un jeune cavalier dompte son cheval. Le drapeau national domine la composition vers la gauche[18]. »

Il faudrait cinq ou six pages d'analyse pour détailler la place des reliefs et des trouées sombres, les lignes en mouvement et les courbes enveloppantes, les surfaces ciselées et les volumes cernés, le contraste des chairs musclées et des objets sonores, les gestes communicatifs et les regards croisés, le déplacement de l'air et le frémissement des ombres... Il ne manque à la description de Henri Jouin qu'une observation pour être parfaite, mais elle est capitale : c'est le poing droit serré vers l'avant de « l'éphèbe, nu et casqué » du premier plan. Ces doigts crispés, situés au croisement des lignes « motrices » de la composition sont placés sur l'axe de symétrie de celle-ci, à l'aplomb de la bouche hurlante du génie de la guerre. Voilà bien un effet scénique au nœud de l'action : le corps nu offert au sacrifice vibre, visiblement, à l'appel du cri héroïque (Fig 173).

Doit-on s'en persuader davantage ? Il suffit de remarquer que l'artiste, tel un tragique classique, a concentré l'expression psychologique au cœur de sa composition : l'attitude entraînante du chef guerrier s'accompagne, au-dessus du poing serré, de regards appesantis et du geste de la main tremblante d'un vieillard prophétique. D'essence picturale, fortement narrative, la sculpture de Rude opère une synthèse mûrement réfléchie des procédés caractéristiques des maîtres de l'époque. La composition dynamique, équilibrée et persuasive est digne de David ; la puissance des figures et les contrastes d'expression un peu brutaux, ou plutôt sans consessions envers la bienséance, évoquent Géricault (Fig 172) ; il y a du Gros, voire du Delacroix, dans certains détails pittoresques (les espèces de bottes tombant en socquettes sous les mollets de l'éphèbe — mais pourquoi parler d'éphèbe devant ce jeune costaud qui témoigne pour le Peuple ? dans le profil de la tête du cheval qui hennit, sujet secondaire utile à l'ambition épique du sujet, etc.). Le génie

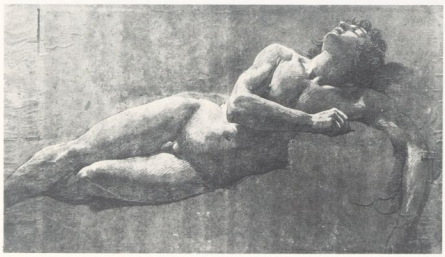


Fig 171

Fig 172

Fig 173

Fig 174

Cat 102
François RUDE
Le Génie de la Patrie
Moulage pris en 1898 sur le relief (1836) de l'arc de l'Etoile
Haut-relief plâtre
H. 2,24; L. 1,96; P. 0,90
Historique: Ce moulage fut commandé par la ville de Dijon en 1887 et exécuté par Pouzadoux en 1898.
Paris, musée d'Orsay, dépôt du musée des Beaux-Arts de Dijon.

Fig 171
Pierre-Narcisse GUERIN, 1774-1833
Académie d'homme endormi, étude pour *Céphale et l'Aurore*
Pierre noire et rehauts blancs sur papier gris, 1810
Valenciennes, musée des Beaux-Arts

Fig 172
Théodore GÉRICAULT, 1791-1824
Cuirassier blessé quittant le feu
Huile sur toile, 1814
Paris, musée du Louvre

Fig 173
François RUDE, 1784-1855
Le départ des Volontaires en 1792
Pierre de Cherence, 1836
Paris, arc de l'Etoile

Fig 174
François RUDE
Le retour
Dessin d'un projet pour le pilier sud-est de l'arc de l'Etoile, 1833
Paris, musée du Louvre, cabinet des Dessins

de Rude se manifeste également dans ces dissonances qui bousculent la tradition académique. A s'inspirer des peintres pour *raconter* son sujet, le sculpteur devient poète dans une forme d'art austère dont le matériau exige une stupéfiante virtuosité. C'est pourquoi ni Cortot, ni Etex, n'atteignent à l'exigence du colossal!

Mais revenons au sujet, avec la présence du vieillard prophétique qui élargit le thème du *Départ*. La sagesse accompagnerait-elle nos héros? Le programme voulu par Thiers, en toute logique de propagande, contredit l'intention de Rude et travestit l'histoire. En effet, parmi les dessins du sculpteur, conservés au Louvre, on reconnaît le sujet du groupe qu'il proposait en pendant du *Départ*[19]: rien moins que le *Retour*, c'est-à-dire la *Retraite* de Moscou (Fig 174)! La grande boucherie finale de l'Empire, l'enrôlement des adolescents, l'entêtement des grognards et la chute pour perspective... Alors, sur ce dessin, le Vieillard-Hiver prend la place du génie de la guerre dans une composition formidable de douleur et d'amertume. Cette conception humanitaire et

Cat 103

Cat 104

Cat 105

romantique, purement artistique, ne pouvait évidemment convenir à la commande politique. Comme nous sommes loin de la *salle de 1792* du musée historique de Versailles[20] ! Loin aussi du ravissant bas-relief de David d'Angers qui, sous l'arche de l'arc de Marseille, expose une *Patrie appelant ses enfants à la défense de la Liberté* analogue à un tableau de genre **(Cat 103,** Fig 175, très joli **Cat 104, 105)**.

Il y aurait beaucoup à dire sur cette glorification, critique ou non, de la conscription nationale à l'époque romantique. L. de Fourcaud, le biographe de Rude, rappelle fort bien le rôle des souvenirs d'enfance et d'adolescence dans la vie d'un artiste qui en 1793, à Dijon, faisait partie d'un bataillon de gamins, et qui vécut plus tard, durant l'exil de Bruxelles, « au contact des réfugiés français pour qui se reforme l'opinion démocratique submergée, désemparée, décomposée durant les années du mirage impérial »[21]. Le versant noir du mythe napoléonnien, Paul Viallaneix nous le raconterait aussi à travers les états d'âmes des « enfants du siècle » chantés par Musset, Vigny, Stendhal[22]... Adieu la beauté virile tendre, endormie et rêveuse sous le pinceau des émules de David et le ciseau des disciples de Canova. Endymion (Girodet, salon de *1793* !), Morphée et Céphale (Guérin, 1810-11) (Fig 171) s'éveilleront aux terribles réalités de l'Etat moderne naissant. « Allons, enfants de la Patrie » !

La tombe du soldat inconnu de la Première guerre mondiale, creusée sous l'arche, annihile définitivement la vocation triomphale de l'arc de l'Etoile. Celle-ci n'était-elle pas déjà atteinte, à l'époque où Victor Hugo immortalisait Gavroche, quand Rude chantait l'héroïsme populaire, inconscient ? La tombe est le sceau, en quelque sorte, du rituel inscrit sur l'autel de la Patrie. Qui oserait encore parler de pastiche antiquisant ?

Départ ou *Marseillaise*, aujourd'hui ? Soit, on ne refait pas

Fig 175

l'histoire ! Mais un environnement artistique et respectueux s'impose à la grandeur de la vision de Rude. Il faut y entendre, passé l'écho des canons qui résonnent dans la chair, le dernier couplet de l'hymne mis en vraie musique par Berlioz ; celui que chante la maîtrise d'enfants, d'une voix presque blanche :

« (Strophe des Enfants)
« Nous entrerons dans la carrière
« Quand nos aînés n'y seront plus ;
« Nous y trouverons leur poussière
« Et la trace de leurs vertus (bis).
« Bien moins jaloux de leur survivre
« Que de partager leur cercueil,
« Nous aurons le sublime orgueil
« De les venger ou de les suivre !
« (Aux armes, etc.) »

Sans les couplets, sans ce soldat inconnu dans sa nudité, hors du temps, le refrain qui jaillit d'entre les lèvres déformées du génie de la guerre, mériterait-il d'être su par cœur ?

Daniel Rabreau

Cat 103
Pierre-Jean DAVID
dit DAVID D'ANGERS, 1788-1856
La Patrie appelant ses enfants à la défense de la liberté
Esquisse pour le relief placé sous la voûte à l'ouest de l'arc de Marseille
Bas-relief terre cuite, 1828-35
L. 0,71 ; H. 0,30
Inscription : P.J. David 1839.
Historique : Cf. Cat 105.
Orléans, musée des Beaux-Arts (inv. n° 1630).

Cat 104
Pierre-Jean DAVID
dit DAVID D'ANGERS
La Bataille d'Héliopolis
Esquisse pour le pilier est de la face nord de l'arc de Marseille
Relief terre cuite, 1828-35
H. 0,26 ; L. 0,39
Inscription : Verticalement, le long de la jambe droite de Kléber : *Héliopolis* et entre les jambes de Kléber : *P.J. David.*
Historique : Cf. Cat 105.
Orléans, musée des Beaux-Arts (inv. n° 1628).

Cat 105
Pierre-Jean DAVID
dit DAVID D'ANGERS
La Bataille de Fleurus
Esquisse pour le pilier ouest de la face nord de l'arc de Marseille
Relief terre cuite, vers 1828-35
H. 0,26 ; L. 0,35
Inscription : En bas au centre : *P.J. DAVID*
Historique : Don de l'auteur à Charles Lenormant.
Don Charles Lenormant à M. le Président Mantellier, directeur du musée historique d'Orléans, don Mantellier au musée d'Orléans.
Orléans, musée des Beaux-Arts (inv. n° 1629).

Fig 176

Fig 175
Pierre-Jean DAVID D'ANGERS
La Patrie appelant ses enfants à la défense de la liberté (détail)
Modèle du relief placé sous la voûte de l'Arc de la porte d'Aix à Marseille.
Plâtre, vers 1833
Angers, galerie David

Fig 176
T. FAGES
L'arc de triomphe de la porte d'Aix (face nord)
Dessin, 12 avril 1845
Marseille, bibliothèque municipale

Fig 177
John Elie CHAPONNIÈRE, 1805-1835
La prise d'Alexandrie
Modèle plâtre pour le pilier nord-ouest de l'arc de l'Etoile, Salon de 1834
Genève, musée d'Art et d'Histoire

Licence eden-75-c886e7e2453e46b5-39abaa9b5ba442cb accordée le 17 décembre 2023
à E16-01037392-Chevalier-Pierre

IV, 2
Le tombeau de Napoléon Ier aux Invalides : les inscriptions de la gloire

Cat 106 à 113

Fig 178 à 182

« Ce n'est pas un monument triomphal que l'on veut élever à l'empereur.
C'est un tombeau sur les bords de la Seine afin que son vœu soit accompli.
Or, l'idée d'une crypte, d'un caveau, d'une chapelle souterraine par le mystère, le recueillement que la disposition des jours et la sérénité de l'architecture peuvent y répandre,
favorise merveilleusement cette pieuse destination.
Aucune statue, aucun ornement, aucune architecture ne produira autant d'impression que la vue du cercueil.
Ce que l'on va chercher dans le tombeau de Napoléon, ce ne sont point des bas-reliefs admirablement ciselés, des allégories de bronze ou de marbre,
c'est Napoléon lui-même. »

Ainsi s'exprime, en janvier 1842, le jury chargé de sélectionner le vainqueur du concours d'architecture lancé l'année précédente[1]. Texte important, qui reflète certains débats ayant entouré le lancement du projet et qui donne en partie l'esprit de monument réalisé par Visconti ; mais texte paradoxal, si l'on se réfère à l'ampleur du programme sculpté définitif : cinq sculpteurs participeront à la seule décoration de la crypte, pour des sommes dépassant largement à elles seules la totalité du budget primitivement alloué pour le tombeau[2] !... Comment expliquer une telle dérive ?...

Les hésitations d'un projet

Les lois successivement votées entre 1840 et 1843 pour financer l'opération, expriment bien à leur manière, par leurs hésitations et leurs contradictions, le malaise du pouvoir en face d'une idée qu'il a lancée (le Retour des Cendres) mais dont il redoute de suivre jusqu'au bout la logique. Les premières sommes votées en 1840 et 1841, sont très basses[3] et ne peuvent concerner qu'un monument trop modeste pour satisfaire l'opinion. On le sait et presque tous les projets rendus au concours de 1841 ne tiennent aucun compte des chiffres indiqués. Bien que le jury se prononce, sans doute à la grande satisfaction du gouvernement, en faveur d'une crypte au décor austère, le projet retenu, celui de Visconti, n'élimine pas complètement la sculpture. Mais au cours de l'année 1842 l'enveloppe financière dans les limites de laquelle il doit retravailler son projet, bien que sensiblement réévaluée, ne lui paraît plus suffisante pour envisager un véritable décor sculpté, autre chose que du « marbre de placage ». La commission de la Chambre des députés chargée d'examiner son projet, tout en restant dans l'enveloppe indiquée (deux millions de francs), accumule les ambiguïtés : elle supprime certaines parties du projet, préconise l'usage exclusif de marbres français moins chers... mais rajoute des éléments non prévus par Visconti, dont des « incrustations de marbre » retraçant sur les parois de la galerie circulaire « les fastes civils de la vie de Napoléon[4] ».

Y a-t-il ensuite une sorte d'accord tacite entre les Chambres et le Gouvernement pour sous-entendre que l'on prévoit des dépassements et que l'on entérinera, l'essentiel étant de réaliser un monument digne de son objet ?... C'est ce que prétendra plus tard Visconti[5]. Quoiqu'il en soit, dès le

Les notes du chapitre IV,2 se trouvent page 413.

16 août 1843, soit un mois après le vote de la loi définitive, ce dernier a déjà défini les grandes lignes d'un véritable programme sculpté et arrêté son choix en faveur de Pradier, Duret et Triqueti[6]. C'est à ce dernier que le 19 septembre, un arrêté du ministre de l'Intérieur commande une « mosaïque » de 70 mètres de long sur 2,40 mètres de hauteur pour une somme de 80 000 francs. Pendant l'année 1844, Triqueti part pour Sienne étudier les célèbres pavements de la cathédrale dont il pense s'inspirer pour réaliser son décor[7]. Mais le 6 décembre, Visconti informe le Ministre que les essais « d'incrustations de marbres blancs et bleus » n'ayant pas réussis « sous le rapport de l'harmonie », il faut y renoncer et envisager des bas-reliefs en marbre blanc. Puis l'année 1845 s'écoule sans qu'apparemment rien n'avance. Ce n'est que le 31 mars 1846 que Triqueti se voit dédommagé par la commande d'un *Christ* en marbre pour le maître-autel de l'église des Invalides[8]. Le champ est désormais officiellement libre pour les bas-reliefs.

Les conditions d'un choix : le soucis d'unité

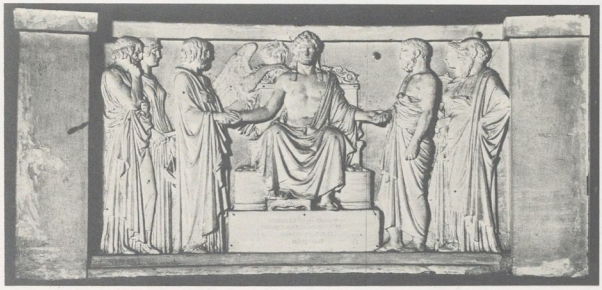
Quelques jours avant, le 17 mars, un autre arrêté avait commandé à Simart une statue en marbre de *Napoléon en costume impérial* pour la Chambre de l'Epée[9]. Le 10 juin, nouvel arrêté, le chargeant cette fois de réaliser pour 15 000 francs les esquisses de dix bas-reliefs : fait assez inhabituel, 5 000 francs sont prévus en plus pour la surveillance de l'exécution en marbre de ces esquisses. Or, selon un rapport du même jour, Simart a déjà à cette date modelé cinq d'entre elles[10]. En fait, depuis quelques mois, Visconti et Cavé, Directeur des Beaux-Arts, ont discrètement et progressivement cherché à imposer le sculpteur comme seul maître d'œuvre de l'opération, avant même que celle-ci ne soit officiellement rendue publique. En mai, Simart écrivait à Gabriel de Vandeuvre : « MM. Cavé et Visconti sont là, ne me laissant pas le temps de respirer... ils sont beaucoup plus satisfaits que je ne le suis... D'abord, je ne devais faire que des esquisses peu arrêtées, car il fallait ménager l'amour-propre des artistes auxquels on devait commander l'exécution... mais à la première esquisse que je leur fis voir, ces messieurs me demandèrent des modèles qui seront exactement suivis, qui seront mis au carreau[11]... ». D'un simple « schéma général » demandé à un artiste, suivi d'une « exécution » très autonome confiée à d'autres, on passe ainsi très vite, mais discrètement, à un ouvrage entièrement conçu et dirigé par Simart. Pourquoi de telles précautions ? Très certainement en raison du véritable scandale provoqué l'année précédente par la commande définitive au seul Pradier de l'exécution des douze *Victoires*... N'a-t-on pas accusé ce dernier d'avoir véritablement soudoyé Cavé ? Or, Visconti tient, par-dessus tout, à l'unité de conception et de réalisation des décors sculptés et Simart, depuis ses travaux pour le duc de Luynes à Dampierre et ses reliefs de l'Histoire d'Orphée pour Gabriel de Vandeuvre, fait figure de spécialiste du bas-relief. Que l'on cherche à imposer ce talent brillant mais docile, ce classique de raison sinon de cœur, cet élève obéissant d'Ingres, ne doit donc pas surprendre.

En mars 1847, les esquisses ou petits modèles **(Cat 106-113)** sont terminées et Simart les expose dans son atelier où elles reçoivent, semble-t-il, un accueil très favorable. Pendant ce même mois, les interventions de différents sculpteurs (ou en leur faveur) se multiplient auprès du ministère de l'Intérieur pour obtenir l'exécution d'un bas-relief[12]. Finalement, le 7 avril, Ingres intervient personnellement et écrit à Cavé pour demander que l'exécution soit confiée à Simart seul, en invoquant les inévitables problèmes qu'entraînerait le fait de confier à des artistes et non à de simples praticiens un travail qui ne doit laisser aucune part à l'invention[13]. Le 27 juillet le gouvernement adopte un moyen terme en décidant de confier l'exécution à Simart mais à condition qu'il emploie pour ce faire au moins cinq jeunes prix de Rome : il s'agit d'Ottin, Vilain, Chambard, Lanno et Petit, ce dernier à la place de Jaley qui a renoncé. Cela n'empêchera pas le déclenchement immédiat d'une virulente campagne de dénigrement contre Simart, qui en sera d'autant plus affecté qu'il perd sa femme la même année[15].

Quand éclate la Révolution de février 1848, le chantier s'arrête : les crédits votés sont depuis longtemps dépassés et Visconti doit solliciter des sommes supplémentaires. Le dossier a mauvaise réputation dans l'opinion, qui s'attend à y découvrir les traces de toutes les turpitudes du régime aboli. Ledru-Rollin nomme dès le 18 mars une commission de contrôle, dont font partie David d'Angers et Barye. Mais le rapport, remis le 20 mai, est décevant : il ne peut faire état d'aucune charge grave et précise contre Visconti et ne sera pas officiellement publié. Des appréciations négatives y sont portées sur le travail des sculpteurs, sur Pradier notamment. Simart est le seul dont les petits modèles trouvent entièrement grâce aux yeux de la commission qui recommande que « pour donner de l'unité à son œuvre », il en conserve la direction.

Les crédits sont enfin votés en juin 1850[16] et les travaux reprennent peu après. Les craintes exprimées par Ingres se vérifient presqu'aussitôt. Dès la fin de l'année Visconti note

Cat 106



Cat 107

Cat 108

Cat 109

Pierre-Charles SIMART, 1806-1857
Huit bas-reliefs
pour le tombeau de Napoléon Ier aux Invalides
Esquisses plâtre au cinquième de l'exécution définitive, 1846-1847
Quelques fonds peints en gris; inscriptions à la craie rouge.

Cat 106
Centralisation administrative
(3e travée en partant de la gauche en entrant)
H. 0,48; L. 1.02; P. 0,10 (inv. 857.2.48)
Inscription: Sur le manuscrit dans la main gauche de l'empereur: *Loi du XXVIII Pluviôse An VIII*; sur le soubassement du trône: *J'ai prouve / même au. milieu. de.la.guerre / que. je. ne. négligeais. pas. ce. qui. concerne / les. institutions. et. le. bon. ordre / de. l'intérieur*; en bas à gauche: *P.C. Simart inv. et sculp.*; en bas à droite: *esquisse.*

Cat 107
Création du Conseil d'Etat
(4e travée)
H. 0,48; L. 1,02; P. 0,08 (inv. 857.2.50)
Inscription: Sur la corbeille située près du pied droit de l'empereur: *projets de loi*; sur l'autre: *règlement d'administration publique*; sur le soubassement du trône: *Conseil d'Etat. III Nivose. An VIII / coopérez. aux. dessins. que. je. forme. / pour. la. prospérité / des. peuples*; en bas à gauche: *P.C. Simart. inv. et sculp.*; en bas à gauche: *esquisse.*

Cat 108
Promulgation du Code
(5e travée)
H. 0,48; L. 1,00; P. 0,08 (inv. 857.2.42)
Inscription: Sur la tablette que l'empereur désigne de sa main droite: *Droit romain / Institutes de Justinien*; sur l'autre: *Code Napoléon / justice égale et intelligible pour tous*; sur le livre que déchire la figure féminine à l'extrême gauche de la composition: *droit coutumier*; sur le soubassement du trône: *mon seul code par sa simplicité / a fait plus de bien en France / que la masse de toutes les lois qui m'ont précédé / Las Cases*; sur les recueils jetés pêle-mêle sur les marches du trône: *... coutumes de (Paris?)...*; en bas à gauche: *P.C. Simart*; en bas à droite: *esquisse.*

Cat 109
Concordat
(7e travée)
H. 0,48; L. 1,02; P. 0,09 (inv. 857.2.40)
Inscription: En haut au centre: *l'église gallicane renait par les lumières et la concorde*; en bas à gauche: *P.C. Simart inv. et sculp.*; en bas à droite: *esquisse.*

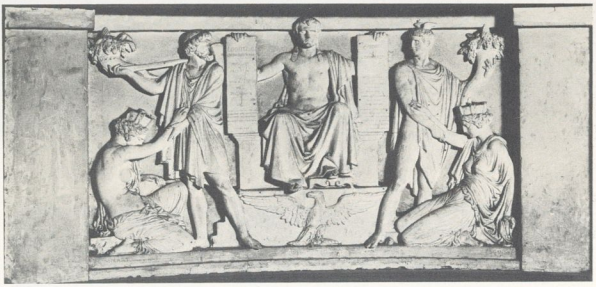
Cat 110
Fondation de l'Université
(8e travée)
H. 0,48; L. 1,02; P. 0,08 (inv. 857.2.43)
Inscription: Sur la figure féminine à l'extrême gauche de la composition: *Faculté de Droit*; sur le Terme surmonté de deux têtes accolées, en commençant par le haut: *Homère. Platon / Plutarque / Hérodote / ..... / Quinte-Curce / Cicéron / Juvénal / Horace Plaute / Térence / Martial / ...*
Sur le soubassement du trône: *Décret. du. X.mai. M. DCCC. (VI) / il. sera. formé. sous.le. nom. d'université / impériale / un. corps. chargé. exclusivement. de. / l'enseignement. et. de. l'éducation / publics / dans. tout. l'Empire.*; en bas à gauche: *P.C. Simart. inv. et sculp.*; en bas à droite: *esquisse.*

Cat 110

Cat 111
Fondation de la Cour des comptes
(9e travée)
H. 0,48; L. 1,02; P. 0,115 (inv. 857.2.51)
Inscription: Sur le soubassement du trône: *Je veux que par une surveillance active l'infidélité soit réprimée et l'emploi légal des fonds publics garanti. Las Cases Mem.*; en bas à gauche: *P.C. Simart*; en bas à droite: *esquisse.*

Cat 111

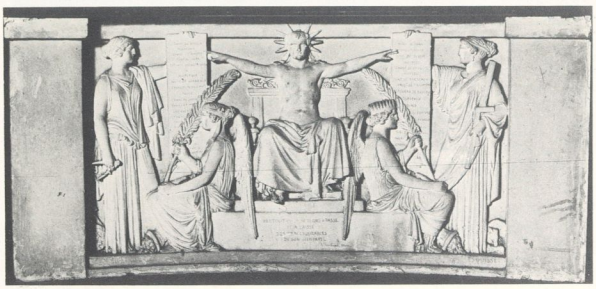
Cat 112
Protection du Commerce et de l'Industrie
(10e travée)
H. 0,48; L. 1,02; P. 0,08 (inv. 857.2.47)
Inscription: Sur la tablette que l'empereur tient de sa main droite: *exposition quinquennale / produits de l'industrie / D.t du IV mai M. DCCCI / prix decennaux / (XXXIV?) Fructidor au XII. la véritable industrie ne/ consiste pas...* (illisible); sur celle qu'il tient de sa main gauche: *Code de commerce / rétablissement des manufactures de Lyon / entrepôts / chantier de commerce / fabriques / exposition / le. commerce.libre. favorise / toutes . les. classes. agite / toutes. les. imaginations / il. est. identique. avec / l'égalité. et. porte/ à l'indépendance*; en bas à gauche: *P.C. Simart inv. et sculp.*; en bas à droite: *esquisse.*



Cat 112

Cat 113
Les Travaux publics et les Arts
(11e travée)
H. 0,48; L. 1,02; P. 0,075 (inv. 857.2.45)
Inscription: Sur la tablette que l'empereur désigne de sa main droite: *Route du Simplon / Mont-Cenis/ Bassin d'Anvers/ Port du Havre/ Travaux hydrauliques de Dunkerque / Route de Bordeaux / Canal du Rhin au Rhone / Canal de l'Ourcq / Route de....*; sur l'autre: *Pont d'Iéna / P. d'Austerlitz / Pont de Sèvres / Bourse Temple de la Gloire / Musées / Pont de Bordeaux / Arcs de Triomphe/ Greniers de réserve/ hopitaux / quais / ... du Louvre / ...*; sur le soubassement du trône: *Partout où mon règne a passé / il a laissé / des traces durables/ de son bienfait. / Las Cases Mem.*; en bas à gauche: *P.C. Simart inv. et sculp.*; en bas à droite: *esquisse.*

Historique: Dons de Mme Simart, veuve en 1857.
Troyes, musée des Beaux-Arts.



Cat 113

que les aides de Simart « manquent d'ardeur ». En fait leur travail ne les intéresse visiblement pas. Chambard oublie, semble-t-il, de chauffer l'atelier mis à sa disposition aux Invalides : le gel détruit son modèle en terre à demi-grandeur et par là même « six mois de travail ». Le 29 décembre 1850, Vilain a une violente dispute avec Simart, à qui il dénie le droit de contrôler et juger son œuvre et il lui interdit l'entrée de son atelier. Il perd sa commande et Simart doit s'en acquitter à sa place. Le 29 novembre 1851, Visconti signale au Directeur des Beaux-Arts qu'Ottin a brusquement abandonné la taille de son bas-relief et « a disparu »[17]. Le 19 octobre, il reste encore deux modèles à demi-grandeur à faire sur les dix et un seul marbre achevé a été mis en place. Le travail traîne encore en 1852 et 1853 et ce n'est que le 3 décembre de cette année que Visconti propose au Ministre le versement du solde dû à Simart, tout étant alors achevé.

« Le tombeau de ma gloire »

Quel est le résultat d'un si long effort ? Simart fut semble-t-il désespéré et déclara que ces bas-reliefs constituaient « le tombeau de sa gloire »[18]. Pourtant les marbres reproduisent fidèlement, à quelques détails près[19], les esquisses ; celles-ci, nous l'avons dit, rencontrèrent un succès immédiat qui ne se démentit jamais par la suite, et qui, aujourd'hui encore, nous semble mérité. Les compositions, organisées selon des rythmes et des contrastes simples et strictement respectés de l'une à l'autre, font preuve d'une parfaite maîtrise. Une seule figure, grave et virile, est vue de face et occupe le centre : c'est celle du Génie de l'Empereur ; vers lui convergent les autres personnages, le plus souvent féminins et gracieux, vus de profil ou de trois-quart, rassemblés par groupes de deux ou trois parfaitement équilibrés. L'élégance et le raffinement des lignes rappellent, sur un mode plus sévère, les reliefs de Dampierre (Fig 178), *Pandore recevant les dons des Dieux*, relief décorant le piédestal de la statue de *Minerve*). En privilégiant ici les rythmes verticaux, Simart renforce l'effet de frise et de procession et établit des rapports très clairs avec l'art des reliefs du Parthénon, sensibles notamment pour la *Fondation de l'Université*, **(Cat 110)**, la *Création du Conseil d'Etat* **(Cat 107)**, et la *Centralisation administrative* **(Cat 106)**. Rappellons qu'il est le restaurateur de la célèbre « tête Laborde » du Louvre : sa familiarité avec la sculpture athénienne est certaine.

On reprocha beaucoup à Simart d'avoir choisi le costume antique. Pourtant, la commission de 1848, et Barye et David d'Angers avec elle, reconnurent qu'en raison de la nature des autres sculptures du programme, notamment les *Victoires*, « le goût ne conseillait pas de représenter la vie civile de Napoléon avec le costume réel »[20]. Au plafond du Salon Carré, au Louvre, Simart n'hésitera cependant pas à mêler les costumes « réalistes » de Pierre Lescot ou de Nicolas Poussin aux draperies antiques de la *Peinture* ou de l'*Architecture* **(Cat 114, 115)**. Aux Invalides, plusieurs éléments durent conduire Simart vers un parti plus « pur » ; outre ses convictions d'artiste classique, de lecteur assidu de Quatremère de Quincy (cf. chap. IX) et la difficulté de certains sujets, en eux-mêmes peu intelligibles (ce que tous les critiques se plurent à reconnaître ; comment, par exemple, représenter la *Centralisation administrative*[21] ?), ce furent ses conceptions de la fonction avant tout didactique du bas-relief qui poussèrent Simart à développer au maximum l'allégorisation. Son

Fig 178

Fig 178
Pierre-Charles SIMART, 1806-1857
Pandore recevant les dons des Dieux
Marbre, vers 1846-1855
Dampierre, château

Fig 179
Pierre-Charles SIMART
La pacification des troubles civils
Marbre, vers 1850-1853
Paris, dôme des Invalides

Fig 180
Pierre-Charles SIMART
La création de la Légion d'honneur
Marbre, vers 1850-1853
Paris, dôme des Invalides

Fig 181
Pierre-Charles SIMART
Protection du commerce et de l'industrie, détail : une *Ville*
Plâtre, vers 1850-1853
Troyes, musée des Beaux-Arts

Fig 179

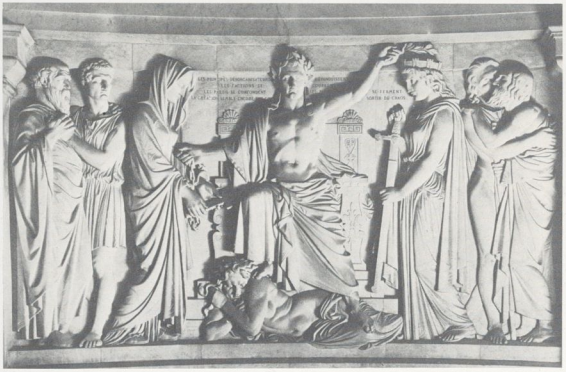


Fig 180

Fig 181

Histoire et règles du bas-relief, laissée manuscrite et retrouvée après sa mort, se termine ainsi : « Le bas-relief pris dans un ordre élevé et monumental *n'est qu'une inscription* dont la lettre est ce que l'art a fait de plus grand ici bas ; ... son but est d'instruire d'abord, de plaire ensuite, mais... on n'atteindra jamais à la dignité de langage qui lui convient que par l'étude des principes que les artistes grecs ont mis en évidence avec tant d'éclat[22]. »

Pourquoi la réussite des esquisses conduit-elle à l'indéniable froideur des reliefs définitifs (Fig 179, 180) ? Les contemporains étaient conscients du phénomène et Eyries conseillait déjà à ses lecteurs de juger l'œuvre de Simart d'après les modèles à demi-grandeur du musée de Troyes[23] (Fig 181) ou d'après les photographies qu'en avait fait Baldus[24]. La cause

Fig 182

du mal est surtout architecturale. Visconti n'a pas su ou pu faire complètement le choix réclamé par le jury de 1842: d'un simple tombeau austère et sombre, destiné « au mystère » et au « recueillement », le projet s'est trop orienté vers le « monument triomphal ». Crypte signifie obscurité, alors que des bas-reliefs appellent la lumière. Ceux de Simart aux Invalides (Fig 182) ne sont pas éclairés naturellement et ne peuvent pas l'être. Ecrasés sous la voûte trop basse de la galerie, ils n'ont pas non plus le recul que nécessitent leurs proportions. On reste surpris de la rapidité avec laquelle fut éliminée l'idée de polychromie et d'effets colorés qu'exprimait la commande des « mosaïques » à Triqueti[25]. Il fallait toute la docilité naturelle du caractère de Simart pour se laisser convaincre d'exécuter des reliefs pour un pareil endroit. Ne s'agissait-il pas surtout de l'influence toute puissante de son maître Ingres[26] ?

Philippe Durey

Fig 182
Louis-Tullius-Joachim VISCONTI, 1791-1853
Tombeau de Napoléon Ier;
vue partielle de la galerie et des reliefs de Simart
Paris, dôme des Invalides

IV, 3
Le rattachement des Tuileries au Louvre : les palais de la gloire

Cat 114 à 126

Fig 183 à 199

« 1541, FRANÇOIS Ier COMMENCE LE LOUVRE,
1564, CATHERINE DE MÉDICIS COMMENCE LES TUILERIES,
1852-57, NAPOLÉON III RÉUNIT LES TUILERIES AU LOUVRE. »

A cette inscription gravée sur deux plaques de marbre au fond de la cour Napoléon, répond l'inscription des guichets du Carrousel :

« NAPOLÉON III EMPEREUR
RÉÉDIFIE DE 1861 À 1868 L'AILE DU PALAIS DES TUILERIES,
ÉLEVÉE DE 1597 À 1663 PAR HENRI IV, LOUIS XIII ET LOUIS XIV. »

Une locomotive lancée sur les rails et qui ne peut s'arrêter c'est l'impression que donnent les travaux du Louvre sous le Second Empire, « ce grand dessein soutenu par l'instinct du pays pendant plus de 300 ans » (Napoléon III : *Discours d'inauguration*, 14 août 1857). Ce grand dessein dont s'étaient même occupé les Républiques : le gouvernement provisoire de la IIe notamment, avait décrété le 24 mars 1848 :

1° Le palais du Louvre sera achevé ;
2° Il prendra le nom de Palais du Peuple ;
3° Ce palais sera destiné à l'Exposition de peinture, à l'Exposition des produits de l'industrie, à la Bibliothèque nationale, ensemble que Victor Hugo défendait à l'Assemblée sous le titre de « la Mecque de l'intelligence » (Kahn, 1984, p. 591) ;
4° Le peuple des travailleurs est appelé tout entier à concourir aux travaux d'achèvement du Louvre. »

Ce financement n'eut pas le temps d'être éprouvé. Elu en décembre 1848, le prince-président de la République fit son affaire du projet. Ces travaux d'Hercule visaient plusieurs buts :

— politique de plein emploi (le décor occupa à lui seul trois cent trente-cinq sculpteurs),
— mise en place d'un instrument de gouvernement moderne et centralisé. Les vues culturelles de 1848 étant complétées par l'implantation de trois ministères, du service des télégraphes, de l'imprimerie nationale, d'une caserne et d'écuries pour cent quarante chevaux, « ainsi les moyens les plus actifs et les plus énergiques seront concentrés dans les mains de celui à qui la France a confié le dépôt de ses destinées » (*Discours du comte de Casabianca*, ministre d'Etat, *pose et bénédiction de la première pierre*, 25 juillet 1852).

Cette confiance de la France ayant été quelque peu sollicitée, un troisième avantage découlait du programme, la continuation de l'œuvre des rois créait en quelque sorte un droit à l'héritage — et toute auréole de légitimité, — était utile.

Enfin, le succès de l'entreprise gigantesque menée à terme en cinq ans, que les peuples étrangers, convoqués aux deux expositions universelles de Paris en 1855 et 1867, allaient être obligés d'admirer, allait donner un lustre international au régime.

Félix Duban (Paris 1797-Bordeaux 1879), dont les relations orageuses avec le prince-président s'achevèrent par la démission de l'architecte, acceptée le 22 décembre 1853[1], eut le temps de refaire la galerie d'Apollon, la cour carrée, le décor de la salle des sept cheminées et du salon carré et la moitié de la façade de la galerie du bord de l'eau, côté est.

Les notes du chapitre IV,3 se trouvent page 414.

Pour un homme réputé lent, ce n'était pas si mal. Les trois modèles exposés, sont ici les seuls exemples de décor intérieur **(Cat 114-116)**. Commandés à Charles Simart, ces figures élégantes et recueillies résument les théories artistiques de l'académicien : « Une noble pensée pour but, la beauté plastique pour moyen, la nature et l'antique pour guide. » (Simart à l'Institut.)

Timbrant le découpage à caissons géométrique du salon carré (qui est rectangulaire) où avaient lieu depuis le XVIIIe siècle l'exposition des artistes vivants, ces morceaux d'antique soulignaient une composition riche, et pourtant aérée (Fig 183).

Cette retenue relative ne se retrouva pas sur le décor extérieur de Louis Tullius Joachim Visconti, dont Vitet rapporte les propos (1853, p. 2) : « Le caractère de la nouvelle architecture sera emprunté religieusement au vieux Louvre. Tous les détails sont déjà moulés et l'architecte fera l'abnégation de tout amour propre pour conserver à ce monument son caractère initial. »

Le caractère initial du vieux Louvre c'était la façade de Pierre Lescot et de Jean Goujon, cour carrée. Visconti suivait son maître, Percier, qui avait fait copier le décor de l'escalier Henri II, ou transcrit dans les lunettes situées à droite du pavillon de l'Horloge, une variation des reliefs de Jean Goujon. Mais aucun artiste n'échappa au style de son temps. Le gras modelé de la Renaissance (Fig 184) fit place à un style plus linéaire et ciselé, sous le Ier Empire (Fig 185) et changea de nature au Second (Fig 186).

Les puissants reliefs soumis à la loi du cadre, cour carrée, firent place à deux ménagères, en ronde bosse, assises sur leurs bancs pour commenter le fait du jour, ménagères à l'antique bien entendu **(Cat 117)**. La couronne fermée, centrée sur le fronton de Henri II, fut haussée jusqu'à déborder sur la corniche du fronton Napoléon III. La renommée de droite, un pied posé sur le globe céleste, montrait du doigt l'étoile de l'Empire « pléonasme qui chargeait et embarrassait

Cat 116

Cat 114

Cat 115

Cat 114
Pierre-Charles SIMART, 1806-1857
L'Architecture
Haut-relief plâtre, 1848-50
H. 1,50; L. 0,60
Historique : Modèle demi-nature commandé par Duban en 1848 pour la voussure du salon carré achevée en 1850, inaugurée le 5 juin 1851. Don de la veuve du sculpteur à sa ville natale, 1857.
Troyes, musée des Beaux-Arts (inv. 857.2.28).

Cat 115
La peinture
Haut-relief plâtre, 1848-50
H. 1,10; L. 0,60
Historique : Cf. Cat 114.
Troyes, musée des Beaux-Arts (inv. 857.2.29).

Cat 116
La Sculpture
Tête plâtre, 1848-50
H. 0,38
Clous de mise aux points.
Historique : Cf. Cat 114.
Troyes, musée des Beaux-Arts (inv. 857.2.24).

Fig 183
Pierre-Charles SIMART, 1806-1857, sculpteur
Félix DUBAN, 1797-1879, architecte
La Sculpture, motif de milieu ;
au-dessus, *Apothéose de Jean Goujon*
Plafond du salon carré, 1848-50
Paris, palais du Louvre

l'ensemble », selon A. Dulong. Ce critique de *l'Illustration* analysait d'ailleurs finement le talent de Dumont : « sage, habile, correct, qui ose peu, qui n'agrandit pas les limites de l'art, mais qui dans les limites reçues, avec les données acceptées, sait faire tout ce que la science, l'expérience, et une expérience prudente, peuvent raisonnablement accomplir ». Ces « éloges mérités » qui équivaudraient à une condamnation pour un artiste du XXe siècle, expliquent en partie le développement de la sculpture sous le Second Empire.

Au siècle de l'« histoire » la copie du passé était une valeur. Le rappel des formes connues obtenait le consensus des commanditaires, des artistes et du public. Ne serait-ce pas l'une des explications de l'éclosion sculpturale du Second Empire ? Chacun trouvant des satisfactions à cet art de référence.

Le Louvre et les Tuileries, avec leur léger strabisme, dû aux courbes de la Seine (chaque palais est perpendiculaire au fleuve, mais la Seine tourne), allaient se rejoindre au cours des siècles par des systèmes empruntés aux jeux des miroirs.

La façade étroite du pavillon Lesdiguières (Fig 187) correspondant à la façade tout aussi étroite de la galerie d'Henri IV côté sud (Fig 188), rappelait un buffet à la structure gothique, ou bien un monument funéraire à deux étages décoré de sculptures Renaissance (Fig 184) (les *Génies de la paix* et *de la guerre* de Dumont **(Cat 117)**, rappelaient les putti de Ponce Jacquio et de Germain Pilon).

Mais Visconti était sensible au classicisme encore plus qu'à la Renaissance. S'il n'était pas mort en 1853 que serait devenu le nouveau Louvre ? Aurait-il reçu ce surcroît d'ornements qui matérialisa dans la pierre l'euphorie du régime (Fig 189) ? Hector Lefuel, avant Garnier, créa le « style Napoléon III ». Les besoins d'espace demandés par le pouvoir l'obligèrent à construire un étage de plus. On le masqua sous les balustres et les groupes d'attique. Leur variété, et souvent leur réussite, ne nous sont plus connues que par les photographies des modèles. Des chefs-d'œuvre comme les groupes de Barye **(Cat 118-121)** ont toujours semblé placés trop haut pour le goût moderne. Mais rien n'était trop beau entre le Louvre et les Tuileries. Aux plus grands noms de l'époque furent commandées les cariatides **(Cat 122)**. On a pu traiter ce décor de placage. L'accumulation fascinait alors comme elle fascine toujours le moyen-orient ou l'Inde — « La gigantesque pâtisserie surimposée à la fonction » (Vitet cité par Van Zanten, 1979, p. 89) nous semble au contraire la plus juste incarnation de la fonction :

— Dans quel bâtiment sommes-nous ? — Un palais ;
— De quelle époque ? — La plus riche, la plus luxueuse ;
— De quelle culture ? — Toutes les cultures.

Ne sont-ce pas les questions et les réponses que souhaitaient Lefuel et son commanditaire ?

Un des penchants du XIXe, voir à travers le savoir (cf. ch. III, 1 *Genèse d'une œuvre*, et ch. XI, *Eclectisme*) se manifeste au Louvre par la juxtaposition des styles des civilisations antérieures jusqu'au paroxisme de la richesse, mais ne néglige pas les inventions modernes, on compte quatre locomotives

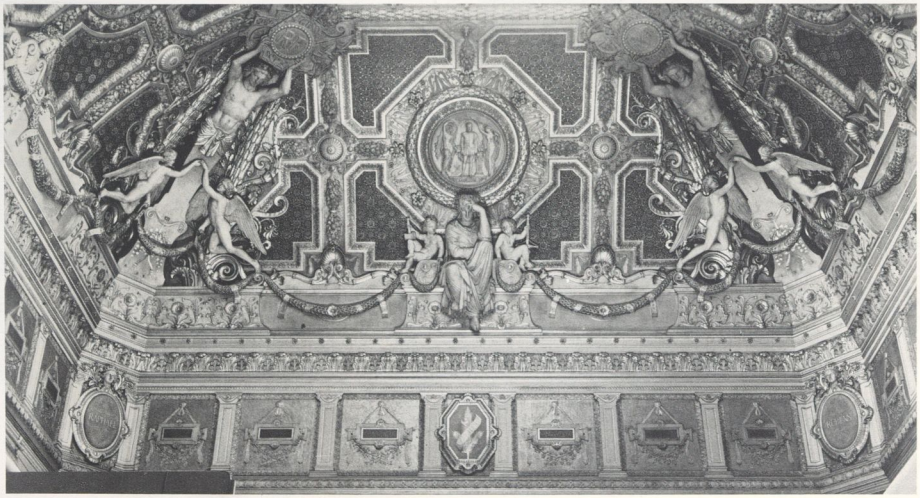


Fig 183

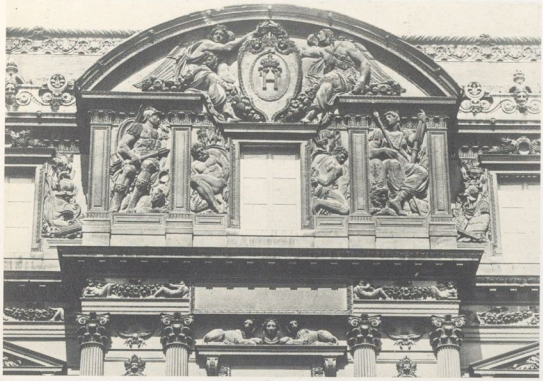


Fig 184

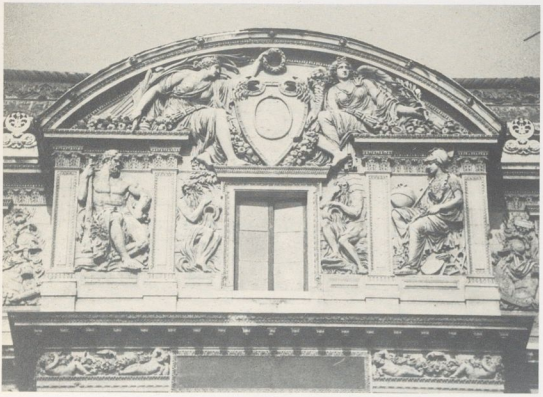


Fig 185

Fig 186

Fig 187

Fig 184
Jean GOUJON, vers 1510-vers 1565, sculpteur
Pierre LESCOT, 1515-1578, architecte
Deux Victoires couronnant le chiffre du roi, Mars et Bellone, Deux Captifs
Reliefs de l'avant-corps central, de l'aile Henri II, cour carrée
Paris, palais du Louvre

Fig 185
Philippe-Laurent ROLAND, 1746-1816, sculpteur
Jacques LE MERCIER, 1585-1654, architecte
La Renommée et la Paix, Hercule et Minerve, le Tibre et le Nil
Reliefs de l'avant-corps central de l'aile située à droite du pavillon de l'Horloge, cour carrée
Paris, palais du Louvre

Fig 186
Augustin DUMONT, 1801-1884
Gloire et Immortalité
Modèle plâtre pour le premier pavillon Lesdiguières, 1855-57
Photographie de Baldus, 1855-57
Paris, archives nationales

Fig 187
Hector LEFUEL, 1810-1880, architecte
Premier pavillon Lesdiguières
Côté cour Napoléon
Photographie de Baldus, 1857
Paris, musée du Louvre

Cat 117

Cat 117
Augustin DUMONT, 1801-1884
Le Génie et l'Immortalité
Fronton semi-circulaire haut-relief en cuvette, plâtre
H.1,00; L. 2,85
La France guerrière
Modèle ronde bosse, plâtre
H. 1,00
Le Génie de la guerre
Modèle haut-relief côté gauche
H. 0,75
Le Génie de la paix
Modèle haut-relief côté droit
H. 0,75
Historique: Modèles au tiers d'exécution pour le premier pavillon Lesdiguières, soumission approuvée le 18 décembre 1854. Paiement 6 000 F, 9 janvier 1855. Don de l'auteur.
Exposition: Paris, Salon 1857, monuments publics (sans numéro).
Semur-en-Auxois, musée municipal (cat. 1899, nos 25 à 27).

Fig 188
Pavillon Lesdiguières
Côté Seine
Photographie entre 1857 et 1864. La *Vendange* de Paul Cabet, est placée dans la niche à droite et la partie centrale de la galerie de Jacques II Androuet du Cerceau est intacte. On en voit deux travées à gauche: ordre colossal, pilastres cannelés, chapiteaux corinthiens

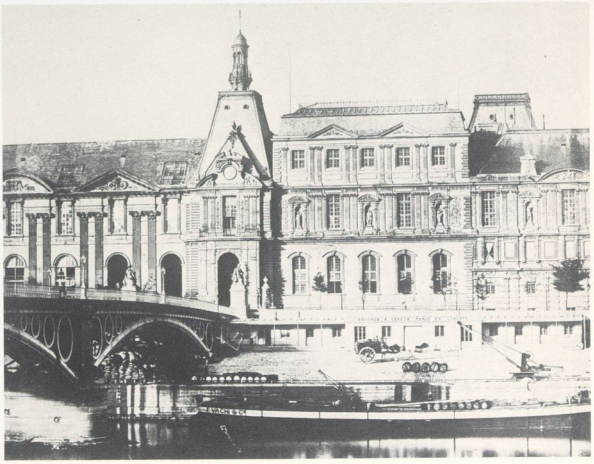


Fig 188

Cat 118

Cat 119

Fig 189

BIBLIOTECA NACIONAL RE

at 120

Cat 121

Fig 189
Pierre-Francisque DURET, 1804-1865
Fronton du pavillon Richelieu :
La France heureuse et prospère entourée de tous ses enfants qu'ont groupés en son sein la Paix et l'Abondance appelle l'histoire pour qu'elle écrive et célèbre les bienfaits qu'elle a reçus de Napoléon III et charge les arts d'en éterniser la mémoire

Astyanax BOSIO, 1793-1876. Joseph, Michel-Ange POLLET, 1814-1870. Pierre-Jules CAVELIER, 1814-1894
Cariatides doubles
Emile KNECHT, ?-1889
Chutes de fruits
Pierre-Edouard CHARRIER, 1820-1895 - C. LEPRÊTRE
Accotoir des fenêtres
Antoine-Louis BARYE, 1795-1895
La Guerre, La Paix
Théodore-Charles GRUYÈRE, 1814-1885
Le courage civique et la gloire cantonnant les armes impériales
Paris, palais du Louvre

Cat 118
Antoine-Louis BARYE, 1796-1875
La Force
Modèle original, plâtre patiné, 1854
H. 1,00; L. 0,81; P. 0,65
Historique : Présenté à Hector Lefuel avec son pendant l'Ordre, pour le cinquième lot (pavillon Denon).
Soumission approuvée le 18 décembre 1854, (5 000 F).
Les quatre modèles (*Force - Ordre - Guerre - Paix*) furent acquis par F. Barbedienne à la vente Barye 7-12 février 1876, puis par J. Zoubaloff en 1892. Don anonyme au Louvre (J. Zoubaloff), 1912.
Paris, musée d'Orsay, dépôt du musée du Louvre (inv. R.F. 1558).

Cat 119
L'Ordre
Modèle original, plâtre patiné, 1854
H. 1,01; L. 0,82; P. 0,705
Historique : Cf. Cat 118.
Paris, musée d'Orsay, dépôt du musée du Louvre (inv. R.F. 1559).

Cat 120
La Guerre
Modèle original, plâtre patiné, 1855
H. 1,05; L. 0,62; P. 0,91
Historique : Présenté à Lefuel avec son pendant, *La Paix*, 17 janvier 1855, pour le 3e lot (pavillon Richelieu). Soumission approuvée, 6 février 1855, paiement, 2 juin 1855 (5 000 F).
Paris, musée d'Orsay, dépôt du musée du Louvre (inv. R.F. 1556).

Cat 121
La Paix
Modèle original, plâtre patiné, 1855
H. 1,05; L. 0,91; P. 0,70
Historique : Cf. Cat 120.
Paris, musée d'Orsay, dépôt du musée du Louvre (inv. R.F. 1557).

Cat 122
Pierre-Jules CAVELIER, 1814-1894
Cariatides doubles
Esquisse terre cuite, 1854
H. 0,374; L. 0,17; P. 0,08
Inscription : Sur la plinthe à droite : *J. CAVELIER.*
Historique : Esquisse présentée pour le pavillon Richelieu du nouveau Louvre. Soumission approuvée le 26 mai 1854. Don Mme Pajot-Villerelle, petite-nièce du sculpteur, 1981.
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 3524).

Cat 122

sculptées sur le nouveau Louvre (Fig 190). La diffusion par le procédé de l'héliogravure des photographies des huit cent modèles, jusqu'à la moindre guirlande, commandées à Baldus par le ministre d'Etat Achille Fould nous conserve la jeunesse d'un décor rongé par le climat et la « silicatisation »[2].

La leçon serait incomplète sans le « forum des grands hommes » dominant la cour Napoléon (Fig 191). La mise à l'honneur de sculpteurs du passé: Goujon, Pilon, Sarrazin, Puget, Coysevox, Coustou, Clodion, Houdon, devait sans doute donner aux sculpteurs vivants, du cœur à l'ouvrage, même si *Houdon* modelé par Rude ne fut pas le chef-d'œuvre qu'on aurait pu espérer.

L'émulation dans l'ornement créa « l'horreur du vide ». Le fond du vieux Louvre ne put garder son austère nudité du XVIIe (Fig 192). Il avait donné ses dimensions à la cour Napoléon, il avait donné son rythme de galeries et de pavillons, là encore le jeu des miroirs. Le Mercier avait imité Lescot, Lefuel s'inspira des deux, puis il modifia... le modèle. En 1856, il fut décidé « d'harmoniser » la façade ancienne avec les deux nouvelles ailes de la cour Napoléon (Fig 193). On sourit en lisant aujourd'hui que les détracteurs de la pyramide de Pei lui reprochent de « masquer ce que cette cour a de plus beau: au fond, la façade Renaissance » (Yves Florenne, *Le Monde*, 16-18 mai 1985).

Après avoir achevé la réunion des deux palais, haussé par ce succès au niveau des grands noms qui ont fait le Louvre, Napoléon III voulut faire mieux qu'eux. Partageant l'optimisme des bâtisseurs de l'ancien régime, pour qui l'ancienneté d'une construction était un défaut, il « réédifia » (cf. Jacquin, 1985).

Quand on abattit la galerie du bord de l'eau et le pavillon de Flore qui se fissuraient, aucun comité de défense « Androuet du Cerceau » ne vint protéger l'œuvre de Henri IV (Fig 194-195). On allait faire mieux, plus commode et surtout symétrique! Le jeu des miroirs alors se dérégla. Percier et

Fig 190

Fig 191

Fig 190
Jean-Esprit MARCELLIN, 1821-1884
Science et Industrie
Modèle plâtre pour l'œil de bœuf du pavillon Mollien, côté ouest. Photographie de Baldus, 1855-57
Paris, musée du Louvre

Fig 191
Les grands hommes au pied du mur, (placés ensuite près du pavillon Sully); de gauche à droite:
Augustin PRÉAULT, 1808-1879
André Chénier, Auguste-Hyacinthe DEBAY, 1804-1865
Claude Gellée dit Le Lorrain, Paul GAYRARD fils, 1807-1855
Colbert, Napoléon JACQUES, 1804-1876
Jean Cousin, François Jouffroy, 1806-1882
Massillon, Elias ROBERT, 1821-1874
Jacques Cœur
Photographie, vers 1856
Chambéry, musée des Beaux-Arts

Fig 192
Le Vieux Louvre, façade ouest
Jacques LE MERCIER, 1585-1654, architecte
Photographie de Baldus, vers 1855
Paris, musée du Louvre

Fig 193
La même façade habillée par Hector Lefuel, 1810-1880, architecte
Photographie de Baldus, 1857
Paris, musée du Louvre

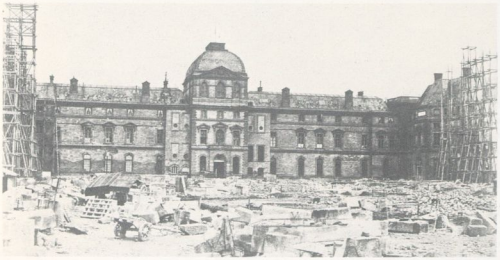


Fig 192

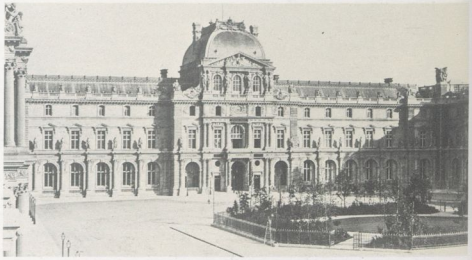


Fig 193

Fig 194

Fontaine sous Napoléon Ier avaient imité l'ordre colossal de la grande galerie côté ouest dans la galerie nord, depuis le pavillon de Marsan. Pour Lefuel, cet ordre colossal était une « invitation malheureuse... à l'influence néfaste... que tous les hommes de goût n'avaient cessé de condamner ». Il proposa de reconstruire la partie occidentale dans le style de la partie orientale de la galerie du bord de l'eau. La symétrie gagnée sur cette longitude, était perdue au nord ! Le palais accentuant son allure de commode aux immenses tiroirs tirés, côté Seine (comme à Versailles côté jardin), avait désormais, entre deux ailes identiques, un « massif central » : les nouveaux guichets du Carrousel (Fig 196). A droite du

Fig 194
Destruction de la partie centrale de la Galerie du bord de l'eau
Photographie, vers 1864
Paris, bibliothèque nationale

Fig 195
Augustin DUMONT, 1801-1884
La France guerrière remontée sur une fontaine
Photographie de Ch. Marville, vers 1877, prise de la rue de la Tombe-Issoire, lors de l'ouverture de la rue d'Alésia
Paris, bibliothèque historique de la ville de Paris

Fig 196
Le Panorama du Louvre, 1898
Le pont du Carrousel n'est pas encore élargi. La symétrie du palais est parfaite de part et d'autres des nouveaux guichets
Paris, bibliothèque nationale

Fig 195

Fig 196

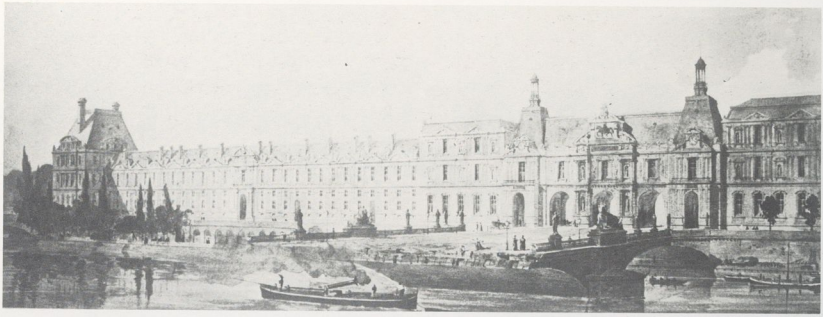


Fig 197

Cat 123

Fig 198

Fig 197
Projet pour les nouveaux guichets du Carrousel. Elargissement du pont bordé de statues
Aquarelle
Paris, archives nationales

Cat 123
Henri-Charles MANIGLIER, 1826-1901
Génie de la marine
Esquisse plâtre patiné, 1868
H. 0,71; L. 0,147; P. 119
Inscription: Sur la plinthe à droite: *MANIGLIER 1868.*
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 3694).

Fig 198 □
Henri-Charles MANIGLIER, 1826-1901
Génie de la Marine
Modèle plâtre
Photographie de Baldus, 1868
Paris, archives nationales

Fig 199
Henri-Charles MANIGLIER,
Génie de la Marine
Pierre, 4e groupe en partant de la gauche sur l'attique du pavillon des Etats, 1868, déposé en 1984
Paris, palais du Louvre

Cat 124
Augustin DUMONT, 1801-1884
Le Ciseleur
Esquisse terre cuite, 1867
H. 0,152; L. 0,082; P. 0,09

Cat 125
Le Forgeron
Esquisse terre cuite, 1867
H. 0,158; L. 0,082; P. 0,08
Historique: Première pensée pour le nouveau pavillon Lesdiguières. Vente Albert Besnard, mai-juin 1934, n° 116. Acquis en 1946.
Paris, musée d'Orsay, dépôt du musée du Louvre (inv. R.F. 2575 - R.F. 2576).

Cat 126
La Sculpture
Modèle plâtre, 1867-68
H. 1,00
Inscriptions: Points de repère pour l'exécution de la pierre
En pendant sur le pavillon de la Trémoille deux *Guerriers assis* de Jean-Joseph Perraud.
Historique: Modèle commandé pour le nouveau pavillon Lesdiguières en 1867. Legs du sculpteur, 1884.
Exposition: 1868, Paris, Salon, Monuments publics (sans numéro).
[illegible] (Cat 1899, n° 39).

Licence eden-75-c886e7e2453e46b5-39abaa9b5ba442cb accordée le 17 décembre 2023
à E16-01037392-Chevalier-Pierre

pavillon Lesdiguières, pendant de l'extrémité de la petite galerie, avait été bâti un massif, pendant du pavillon du salon carré. Cette alternance fut répétée à l'ouest : on créa le pavillon de la Trémoïlle, flanqué du même cube. Entre les deux, trois arcs gigantesques, comme trois porches entre les deux tours d'une cathédrale jouèrent les arcs triomphaux, dignes de rivaliser avec ceux de « l'oncle », véritable reposoir de sculpture politique.

L'élargissement du pont devait offrir ses rampes aux statues (Fig 197). Mais, ostensoir trop voyant, trop bien exposé au soleil, il l'était aussi aux colères du temps : le *Napoléon III* de Barye, qui surmontait le guichet central, pendant de l'*Henri IV* équestre de l'ancien Hôtel de Ville, fut démonté en 1870, les fragments sont au château de Compiègne, depuis 1973.

Si la sculpture politique connaît des morts brutales, la sculpture politique et non politique subit l'agression permanente de l'érosion due au climat.

L'esquisse de Maniglier pour le couronnement de la troisième salle des Etats, qui doublait au nord la nouvelle galerie en bord de l'eau **(Cat 123)** et la photographie du modèle en plâtre par Baldus (Fig 198) sont les seuls témoins d'une œuvre presque détruite[3] (Fig 199). Ce vestige (encombrant) entreposé avec d'autres dans les réserves du Louvre a été remplacé in situ, en 1984, par une copie de Le Ruyet.

Mais quand le pavillon Lesdiguières fut détruit en 1867, ce fut au sculpteur du premier décor qu'on put commander deux nouvelles statues. Dumont sembla alors avoir été inspiré par les figures d'hommes assis de Barye pour la cour Napoléon, sans arriver à dépasser un néo-classicisme convenable **(Cat 124-126)**. A dix ans de distance se remarquait l'évolution, non d'un homme mais d'un style, puisque Dumont suivait et ne devançait pas.

Ces exemples ne donnent qu'un aperçu du décor somptueux du nouveau Louvre, qui joua tous les accords de résonnance, d'imitation, toutes les harmonies, les variations, les renvois, les échos. Au-delà de la beauté d'un revêtement qui semblait à bien des contemporains « médiocre » (Delacroix, *Journal*, 28 septembre 1853), « servile et sans goût » (Viel-Castel citant Mérimée, 1883-84, t. III, 250, IV, 65, 75, 116), « crevant d'ornements... qui s'entre-nuisent à qui mieux mieux... Y a-t-il un seul approbateur, un admirateur éclairé et désintéressé de ce luxe à la Sardanapale ? » (Vitet, 1882, 268, 271, 286).

Lefuel, comme un sismographe, enregistrait sur ses dessins de plus en plus chargés, le décor de plus en plus riche par lequel la classe nouvelle voulait surpasser l'ancienne, inscrivant partout dans la pierre son opulence, étalant sa satisfaction et ses certitudes « dans ce monument qui n'a pas et n'aura pas d'égal » (Théophile Gautier, 1855). La pérennité lui fut donnée de surcroît ; car c'est le nouveau Louvre qui échappa aux flammes en 1871. Ce complexe de palais, enfin achevé après trois cents ans d'effort, ne dura que trois ans.

Quand fut voté en 1882, après douze années de délibérations, la suppression des ruines auxquelles personne n'osait toucher, on fit disparaître à jamais l'un des modèles ne laissant plus qu'un reflet sur son double sillage.

Anne PINGEOT

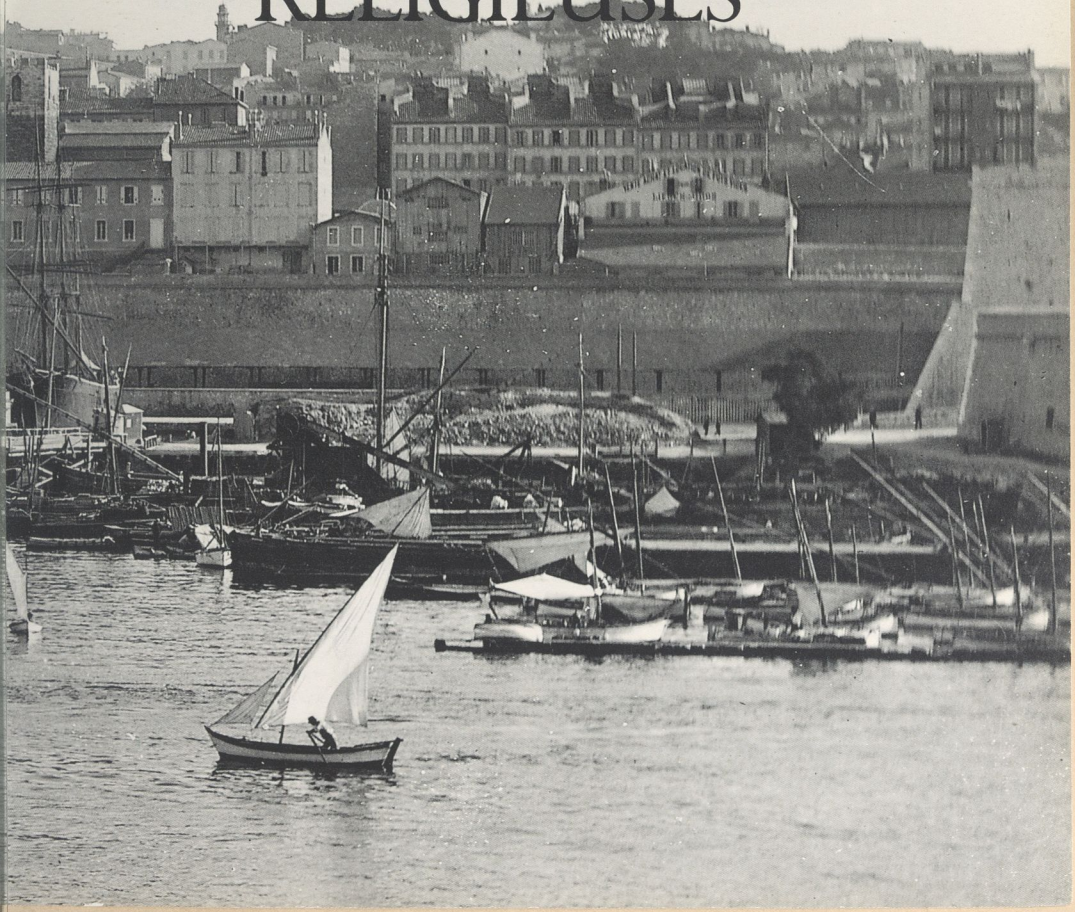
Cat 124

Cat 125

Cat 126

V

LES COMMANDES PUBLIQUES RELIGIEUSES



V, 1
L'église de la Madeleine de la Restauration à la Monarchie de Juillet un mécénat d'Etat

Cat 127 à 137
Fig 200 à 212

« L'idée la plus utile aux tyrans est celle de Dieu » disait Stendhal[1], c'est ce qu'avait parfaitement compris Napoléon qui disait volontiers « mes évêques, mon clergé », comme il disait « mes gendarmes ». Pour rendre à la France la paix religieuse qu'elle avait perdue depuis la constitution civile du clergé, Napoléon signe en 1801 le Concordat qui va régir les rapports de l'Eglise et de l'Etat pendant tout le XIXe siècle. Les biens du clergé, confisqués en 1789, ne lui sont pas rendus : mais l'Etat se charge du salaire de tous les prêtres, devenus fonctionnaires, et de l'entretien des églises. Les cathédrales, propriété de l'Etat, et les églises, propriété des municipalités sont soumises aux ordres du préfet et du maire. Le clergé ne peut faire aucune transformation sans l'accord du Bureau des Edifices Diocésains qui lui-même doit consulter le Conseil Général des Bâtiments Civils du ministère de l'Intérieur qui émet un avis sur les projets locaux par un rapport adressé au ministre de tutelle[2]. Ce ministre porte différents titres au cours du XIXe siècle, ministre de la Justice et des Cultes, des Affaires ecclésiastiques, de l'Instruction publique et des Cultes... A Paris, dès le mois d'avril 1816 est créée, sous la présidence du comte de Chabrol, préfet de la Seine, une commission chargée de « surveiller les travaux d'arts qui allaient être commandés pour les édifices religieux et d'éclairer de ses conseils les jeunes peintres et statuaires désignés pour les exécuter »[3] ; Cartellier, Dupaty, sculpteurs officiels de la Restauration, puis Ingres et Cortot font partie de cette commission. Grégoire relève deux cents tableaux et cent statues commandés par le Bureau des Cultes et des Beaux-Arts de la Préfecture de la Seine de 1816 à 1830, date de la suppression de ce bureau. L'Etat garde un contrôle financier presque total sur les bâtiments et le personnel. Les architectes diocésains et les architectes des cathédrales sont nommés par les préfets jusqu'en 1848 ; à partir de cette date les architectes des cathédrales sont directement nommés par le ministre des Cultes. C'est également à partir de 1848 que les projets ne sont plus soumis au Conseil des Bâtiments Civils, mais à une commission désignée par le ministre de tutelle[4].

En revanche les grandes réalisations sont directement traitées par le ministre de l'Intérieur et la Direction des Beaux-Arts, aussi servent-elles très précisément à renforcer l'image que veut projeter le pouvoir : Napoléon fait de la Madeleine un Temple de la Gloire « décerné à son armée victorieuse sous ses ordres et par son génie »[5] ; Louis XVIII rend l'édifice à sa première destination, mais dès 1814 apparaît un « Projet de monument à la mémoire de Louis XVI et des plus illustres victimes de la Révolution qui propose de consacrer l'édifice de la Madeleine à une église expiatoire »[6].

Il serait intéressant de faire l'étude de tous ces monuments : rétablissement des statues royales détruites et surtout de ces chapelles ou monuments dits expiatoires, élevés au souvenir des martyrs royaux. Dans les archives, nombreuses apparaissent les offres venues de Metz, de Strasbourg, etc.[7] d'argent réuni par souscription plus ou moins spontanée pour l'érection de tels monuments. Nous nous contenterons des commandes pour la Madeleine qui est un cas exemplaire.

Les notes du chapitre V,1 se trouvent page 414.

Fig 200

La France pécheresse

Les minutes du ministère de l'Intérieur de Louis XVIII nous révèlent la mise en scène grandiose initialement prévue pour les monuments expiatoires que le roi avait décidé de placer dans la Madeleine dès 1814[8]: « le chœur sera entièrement consacré aux monuments expiatoires: le monument de Louis XVI occupera le fond (cul de four), la statue du roi..., son testament à la main, surmontera son tombeau; la statue de Louis XVII et de la reine seront à sa droite; celle de la princesse Elisabeth et du duc d'Enghien seront à sa gauche... le tout sera en marbre blanc... sur l'autel sera érigée la statue de sainte Madeleine représentée sous les traits de la France et dans l'attitude du repentir... sur le fronton sera sculpté un groupe d'anges prêts à enlever Louis XVI au ciel ». « La France en Madeleine repentie », exprimait parfaitement cette propagande royaliste soigneusement entretenue qui faisait de la Nation toute entière une coupable et du frère du Roi un saint martyr. Mais, si une partie du programme fut cependant réalisée, sous la direction de la Maison du Roi, à la chapelle Expiatoire, cette France sous les traits de la pécheresse de l'Evangile ne fut pas exécutée ni même Louis XVI enlevé vers les cieux.

Lors du premier concours de 1829 pour le fronton définitif de la Madeleine, certains sculpteurs se souviendront toutefois de ce programme: sept d'entre eux, au moins, montreront Louis XVI au milieu des saints. Pour le deuxième concours, un seul fronton montrait « *Louis XVI et sa famille présentés dans le séjour céleste par la Madeleine* »: le seul concurrent à avoir présenté le roi martyr, Gayrard, ne fut pas choisi; cependant il demanda que son modèle soit commandé pour le fronton arrière de l'église resté nu. En juin 1830 Héricart de Thury transmit sa requête avec avis favorable[9]. Mais après juillet une telle iconographie ne sera plus concevable et le fronton arrière de l'église restera nu, accentuant ainsi le rôle de clôture de la place Louis XVI que donnaient les urbanistes à cet édifice. En revanche on peut penser que dans l'esprit de quelques royalistes passionnés, la Madeleine implorante exécutée par Lemaire, devait évoquer ce repentir de la nation (Fig 200).

Fig 200
Henri LEMAIRE, 1789-1880
Madeleine aux pieds du Christ
Détail de la fig. n° 203

La grande bataille du fronton

La Monarchie de Juillet, toute voltairienne qu'elle fût et toute anticléricale qu'elle apparût au départ, va perpétuer l'œuvre de la Restauration, gommant simplement tout ce qui pouvait sembler anti-révolutionnaire. Ainsi seront supprimés les monuments expiatoires de la Madeleine; mais l'administration de Louis-Philippe va néanmoins indemniser les modèles qu'avaient approuvés les fonctionnaires de Charles X en 1828[10]. Le concours pour le fronton, décidé en 1828[11], jugé avant l'arrivée de la Monarchie de Juillet, sera accepté par le nouveau régime et Louis-Philippe demandera même à conserver la maquette du vainqueur[12]. L'histoire de

Fig 201

Fig 202

Cat 127

ce dernier concours est à plus d'un titre instructive sur les rapports entre l'administration des Beaux-Arts et les artistes, sur la nouvelle influence de la presse et l'importance minime que semble avoir eue le clergé dans les choix finaux.

Pendant toute la Restauration, l'administration des Beaux-Arts hésita sur l'importance à donner à ce fronton : serait-il historié ou simplement nu et surmonté de statues[13] ? Ce n'est que le 6 mars 1829 que le concours sera officiellement « ouvert à tous les sculpteurs »[14] ; l'anonymat est demandé aux concurrents dont les esquisses seront exposées à l'Ecole Royale des Beaux-Arts à partir du 1er mai, chacune « munie d'un billet cacheté portant le nom de son auteur »[15]. L'anonymat resta entier pour certains des concurrents ; ainsi Rude ne semble cité par aucune gazette et seul un dessin de fronton (musée de Dijon) montrant un « *Triomphe de la Religion* » daté de sa main du 24 mars 1829 nous atteste sa participation au concours (Fig 201)[16].

Pendant toute cette affaire la presse eut un rôle, semble-t-il déterminant, en s'opposant sur trois points à l'administration.

Tout d'abord la levée de l'anonymat d'un certain nombre des esquisses est l'œuvre des journaux qui publient des noms

et font des commentaires : mais nous n'avons pu, malgré tout, retrouver les noms correspondant aux vingt-sept esquisses exposées.

Ensuite les gazettes attaquent la commission jugée beaucoup trop restreinte et composée seulement d'artistes qui « d'accord avec quelques chefs prépondérants des bureaux ministériels, ont, depuis la restauration, envahi la république des arts et ont mis en sa place un *sceptre* qu'il tiennent pour eux et leurs amis... »[17]. C'est la commission elle-même qui a, semble-t-il, demandé qu'on lui adjoigne d'autres personnalités ; dès le 16 juin Quatremère de Quincy annonce qu'il vient d'être nommé par le ministre. Le 21, le *Journal des artistes* parle de six nouveaux membres élus par les concurrents eux-mêmes (?)[18] et qui sont, remarquons-le, tout aussi académiques et officiels que les premiers. Quatremère de Quincy qui règne en maître sur les arts depuis bientôt quarante ans va pouvoir, une fois encore, faire fleurir le beau idéal.

Enfin c'est contre Pradier que se déchaîne une partie de la presse ; le *Journal des Artistes* avant même la publication officielle du concours, annonce que le fronton va être « donné à l'inévitable artiste que le ministre de l'Intérieur avait en vue dès le principe... »[19]. Ce en quoi il ne se trompait pas tellement puisque Pradier, cinq mois auparavant, apprenait à Juliette Drouet qu'il travaillait à une composition du fronton de la Magdeleine (sic) « qu'il voulait faire voir au ministre de l'Intérieur pour tâcher de le décider à (me) l'accorder »[20]. C'est ce même journal qui insinuera que le concours n'est qu'un subterfuge pour lui accorder la commande[21]. Pradier sera le premier des six sculpteurs, tous tenants de l'école classique, nommés par ordre d'admission et qui pourront participer au deuxième concours. *La Revue de Paris* annonce que « toutes les chances sont en faveur de Pradier »[22], mais la commission, peut être influencée par une intervention des autres candidats[23] déclara Lemaire vainqueur. Ainsi la presse eut-elle raison d'un des principaux sculpteurs officiels de l'époque.

L'article 2 de l'arrêté de 1829 précisait que les artistes « choisiront un trait de la vie de sainte Madeleine ou tout autre sujet propre à rappeler la pieuse destination de l'édifice »[25]. A de rares exceptions près tous les artistes ont introduit sainte Madeleine dans leur composition, soit au pied de la croix[26], soit accueillant Louis XVI et sa famille dans le séjour céleste[27]. Plusieurs d'entre eux montrent le *Repas chez Simon* et Madeleine lavant les pieds du Christ[28] ; ces compositions sont souvent bien accueillies par la presse de l'époque qui toutefois accuse Pradier d'avoir montré la Madeleine « la plus indécente de toutes les Madeleines du concours »[29] (Fig 202). « Ceux qui, parmi les événements de la vie de sainte Madeleine ont choisi le dernier, c'est-à-dire son apothéose, ont été plus heureusement inspirés[30]. » Seuls quatre candidats ont traité ce thème dont nous présentons une esquisse anonyme **(Cat 127)**[31].

Cette esquisse peut être attribuée à Gois, Roman ou à un troisième sculpteur ? Plus probablement à Roman dont Lemaire louait ainsi la composition : « Louis Roman avait conçu une pittoresque glorification de sainte Madeleine sous la forme d'une Assomption[32]. » De plus Louis de Fourcaud cite un autographe du même Roman, annonçant qu'il « prépare une Madeleine qui monte au ciel ; il y aura beaucoup de figures, ajoute-t-il, et de la grâce »[33]. Il serait, en effet, tentant d'attribuer à l'ami de Rude, mort si jeune, cette composition où l'auteur évite le piège de l'anonymat des apothéoses[34] en mettant aux pieds de Madeleine emportée aux cieux par quatre anges : le crucifix, le crâne et l'Evangile, ses attributs habituels. A droite de Madeleine, une ample figure de Charité distribue des pains à de jeunes enfants tandis qu'à sa gauche l'Eglise tient le ciboire avec l'hostie ; et la Foi présente un visage extatique caractéristique. Le frémissement du groupe central dont les anges volants sont imités de ceux d'Andréa della Robbia, et les détails vrais des figures d'angle rappellent les *Heures* que Roman sculpta autour de la pendule de l'église de la Sorbonne ou ses figures pittoresques de la *Chasse* et de la *Pêche* qui entourent un des œils-de-bœuf de la cour carrée du Louvre[35]. Enfin qu'elle soit de Gois, de Roman ou d'un autre, cette esquisse illustre bien l'apparition discrète d'un certain goût « nazaréen » dans la sculpture. Les autres candidats au concours ont montré des allégories comme *par exemple la Religion ou la Foi soutenant la Madeleine* [36].

Fig 201
François RUDE, 1784-1855
Triomphe de la Religion
Dessin, 1829
Dijon, musée des Beaux-Arts

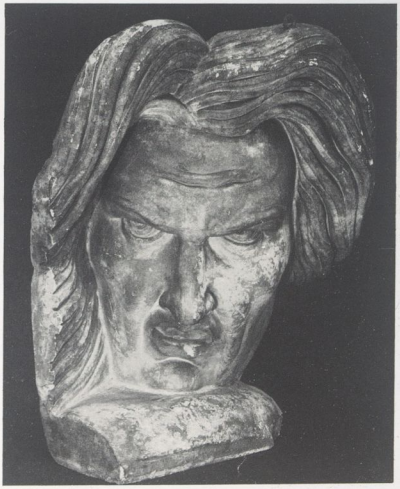
Fig 202
James PRADIER, 1792-1852
Le repas chez Simon
Modèle plâtre pour le fronton de la Madeleine, 1829-1830
Lisieux, musée (détruit)

Cat 127
FRANCE, XIXe siècle
Assomption de sainte Madeleine
Esquisse pour le premier concours
pour le fronton de la Madeleine à Paris
Relief plâtre, 1829
H. 0,50 ; L. 2,11 ; P. 0,10
Historique : Don Marchand en février 1913.
Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 955).

Cat 128

Fig 203

Fig 204



Cat 129

Lemaire et Pradier sont les deux noms qui reviennent le plus souvent dans les commentaires de l'époque. Lemaire a choisi de montrer la *Madeleine aux pieds du Christ lors du Jugement Dernier* (Fig 203, **Cat 128**) : à la droite du Christ sont les Vertus conduisant les élus et à sa gauche sont les Vices foudroyés par l'archange saint Michel ; à l'agitation des vices s'oppose la foi calme et tranquille des Vertus.

Cette iconographie en général bien accueillie par les contemporains, fut très controversée par tout un groupe de catholiques, réunis autour de Lamennais, qui voulaient retourner aux vérités premières de l'Evangile et retrouver la foi profonde des premiers apôtres. Dans toutes les pièces d'archives que nous avons consultées, nulle part nous ne trouvons trace d'une quelconque intervention du clergé, jamais son avis ne semble avoir été sollicité, jamais son accord officiel ne fut demandé. S'il est inconcevable qu'une telle commande ait été faite en dehors de l'autorité ecclésiastique, les avis ne furent jamais qu'officieux et le ministère n'avait nullement besoin de l'accord du clergé. C'est contre cette mainmise de l'Etat sur les affaires religieuses courantes que vont s'exercer les critiques du Libéralisme catholique. Piel et Montalembert seront leurs principaux porte-parole : Piel affirme que « cette sculpture n'est ni catholique d'invention ni chrétienne d'exécution ; elle est païenne ». L'auteur remarque notamment que le Christ n'est pas entouré comme il se devrait par l'Eglise (personnifiée souvent par les quatre symboles des Evangélistes). Il ne comprend pas la position de la Madeleine, placée du côté des méchants ni la présence des vertus théologales de la Foi et de l'Espérance qui présentent au Christ une jeune fille couronnée de fleurs. La nudité des anges qui encadrent le Christ est sévèrement critiquée : « ces hommes aux chairs luxuriantes et jeunes, n'ayant que deux ailes pour couvrir leur nudité, ils sont nus comme des acteurs de Saturnales » et même plus, l'auteur est « tellement dominé par les idées anciennes qu'il a sculpté deux urnes cinéraires sur les tombes soulevées par les morts ; car il serait dit que rien, dans ce Jugement Dernier, rappellerait une idée ou un usage catholique »[37].

Le vocabulaire antique ne peut exprimer les révélations de la foi catholique estiment ces catholiques libéraux ; c'est pourquoi ils critiquent sévèrement le *Christ* de Lemaire, stylistiquement si proche de celui de Thorvaldsen[38], mais dont on a remarqué la ressemblance frappante avec le visage du père Enfantin[39]. De même Montalembert n'admet pas cette *Madeleine* copiée sur celle de Canova dont le « vêtement impudique » et « l'œil ardent »[40] « reproduit ces malheureuses que l'imprévoyance sociale et le vice jettent aux tables des ateliers... »[41]. Ces nombreuses références à l'antique, aux frontons d'Egine ou du Parthénon par l'épaisseur de la saillie : le Christ est en effet presque de la ronde-bosse, références aux modèles étudiés par les élèves de Rome : le « torse », l'Apollon du Belvédère ou l'Apollino, sont des « souvenirs maladroits et tronqués de morceaux connus », s'indigne G. Planche[42]. Toutefois Bo Wennberg[43] remarque très finement qu'un sentiment nouveau apparaît dans ce fronton, totalement étranger au classicisme. Cet intérêt très particulier pour la description des vices et de leur laideur (Fig 204), notamment cette image grimaçante de *l'Envie* (**Cat 129**) ressortit du désir tout à fait romantique de montrer l'humanité dans toute sa richesse et sa diversité. Par ailleurs nous trouvons dans ce fronton un goût pour les groupements clairs et simples dans une composition aérée, pour les figures frontales bien découpées qui le rapproche stylistiquement de l'école de Düsseldorf et des peintres nazaréens : dans le groupe des Vertus théologales conduisant l'Innocence couronnée de fleurs passe le même besoin de simplicité et de pureté que dans certaines peintures d'Overbeck[44].

Triqueti : des portes de génie

Ce goût pour une certaine pureté très graphique, nous le retrouvons dans le magnifique ensemble créé par Marochetti pour le maître autel montrant au centre la *Madeleine enlevée au ciel par deux anges* (Fig 205) aux grandes ailes enveloppantes. Nous retrouverons également cette association d'un style proche du XVe siècle italien et d'un sentiment tout romantique sur les portes de la Madeleine.

Cat 128
Henri LEMAIRE, 1789-1880
Le Christ pardonnant à Madeleine lors du Jugement dernier
Maquette au 1/10 pour le fronton de la Madeleine à Paris
Plâtre, 1832
H. 0,60 ; L. 2,570 ; P. 0,120
Inscription : Sur le socle, de face : *Lemaire/ Sculp. 1832.*
Historique : Donné par l'auteur.
Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

Fig 203
Henri LEMAIRE,
Le Christ pardonnant à Madeleine lors du Jugement dernier
Pierre, 1830-1834
Paris, église de la Madeleine

Fig 204
Henri LEMAIRE
Les Vices chassés par saint Michel
Détail de la fig. n° 203

Cat 129
Henri LEMAIRE
L'Envie
Modèle pour la figure de l'Envie
à droite du fronton de la Madeleine à Paris
Plâtre, 1832
H. 0,830 ; L. 0,730 ; P. 0,510
Inscription : Devant à gauche : *L'ENVIE*, à droite : *1832.*
Historique : Don de l'auteur.
Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

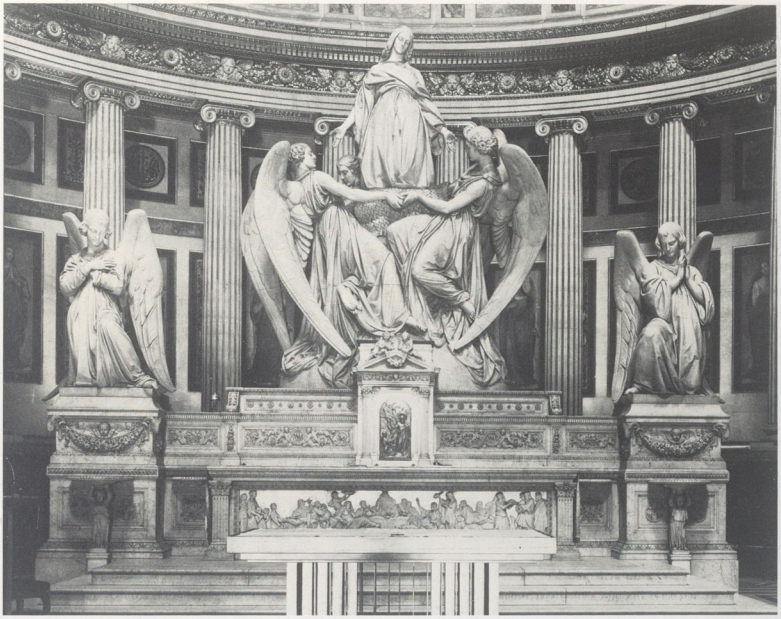


Fig 205

Si le nombre de sculptures réalisées à la Madeleine ont pu encourir les foudres de certains catholiques avancés, les Portes de bronze créées par Triqueti recueillirent un assentiment presque général et elles comptent à l'heure actuelle, parmi les œuvres les plus réussies de la sculpture religieuse du XIXe siècle. Comme Félicie de Fauveau, Bion et Duseigneur, Triqueti manifeste une foi chrétienne profonde qui le fait, malgré sa conversion au protestantisme, admettre par les catholiques libéraux au nombre des sculpteurs dignes de traiter les sujets religieux. De la commande à la mise en place, sept années furent nécessaires à la fabrication de ces portes de bronze décorées de huit panneaux carrés et d'un linteau rectangulaire, le tout montrant les dix commandements de la Loi de Moïse. Pour illustrer le cinquième commandement, « *Non occides* », (Fig 206) Triqueti nous présente la mort d'Abel, pleuré par Adam et Eve tandis que Caïn et sa famille sont maudits à jamais. La composition s'articule en trois groupes : sous le jugement des anges, gracieuses figures féminines volantes, s'opposent les deux frères. Autour d'*Abel* s'organisent les « premières funérailles », tandis que Caïn, soudainement grandi, héros malheureux, devient l'image de l'humanité et de toute son infinie et riche noirceur. On a souvent remarqué l'importance donnée par la sculpture romantique et post-romantique à ce thème qui s'articule autour du désespoir des parents autour du frère mort ou bien autour du sort tragique du frère meurtrier[45]. Ici les deux frères sont présents et si le visage d'*Abel* **(Cat 130)** exprime les visions célestes qui sont les siennes, l'importance accordée au criminel, si grand et terrible dans son malheur, rapproche Triqueti de Byron dont le

Fig 206

Cat 130

Cat 131

Cat 132

Fig 205
Carlo MAROCHETTI, 1805-1868
Assomption de sainte Madeleine
Maître-autel, marbre, 1835-1841
Paris, église de la Madeleine

Fig 206
Henri de TRIQUETI, 1804-1874
« Non Occides »
Bronze, 1834-1841
Détail du battant gauche de la porte
Paris, église de la Madeleine

Cat 130
Henri, de TRIQUETI,
Abel mort
Panneau *Non occides* des portes de la Madeleine à Paris, fondues entre 1838 et 1841 par Richard, Eck et Durand (2e à gauche en partant du bas)
Modèle plâtre patiné bronze, 1834-38
H. 0,164; L. 0,178; P. 0,065
Historique: Commande du 24 février 1834.
Donné par l'auteur au musée de Montargis.
Montargis, musée Girodet (inv. n° 874 258).

Cat 131
Henri, de TRIQUETI
Ange
Modèle plâtre bronzé, 1834-38
H. 0,185; L. 0,138; P. 0,089
Historique: Cf. cat 130.
Montargis, musée Girodet (inv. n° 874 242).

Cat 132
Henri, de TRIQUETI
Caïn
Modèle plâtre bronzé sur fond de plâtre, 1834-38
H. 0,200; L. 0,176; Ep. 0,079
Historique: Cf. cat 130.
Montargis, musée Girodet (inv. n° 874 259).

Cat 133
Henri, de TRIQUETI
Petit enfant
Modèle en plâtre bronzé pour la tête d'un des enfants des Caïn, 1834-38
H. 0,176; L. 0,120; Ep. 0,065
Historique: Cf. cat 130.
Montargis, musée Girodet (inv. n° 874 258).

Cat 134
Henri, de TRIQUETI
Femme de Caïn
Modèle en plâtre bronzé inclus dans une plaque de plâtre blanc, 1834-38
H. 0,181; L. 0,168; P. 0,077
Historique: Cf. cat 130.
Montargis, musée Girodet (inv. n° 874 262).

Fig 207
Henri de TRIQUETI
Détail du n° 206

Cat 133

Cat 134

Fig 207

drame de *Caïn* (1821) influença toute une génération romantique. Drame que nous retrouvons, dans les années 80, traité par Falguière avec un grand réalisme physique et psychologique (Fig 408).

Stylistiquement Triqueti s'est inspiré des portes du *Baptistère de Florence* dues à Ghiberti, dans leur agencement général, et plus précisément pour ce panneau, il suit la composition tripartite de *l'Histoire d'Adam et d'Eve* de la porte est[46]. Moins encombrés de détails pittoresques et plus fermes de relief, les panneaux de la Madeleine sont beaucoup plus lisibles de loin que ceux de Ghiberti. Partout Triqueti, fait œuvre de créateur et l'on sent à travers toutes ces scènes de l'Ancien Testament sa riche culture religieuse et sa profonde foi chrétienne. Sa grande science du relief, qui fait passer la saillie de l'impalpable apparition de Dieu dans les nuées à la forte projection des visages de *l'ange pensif* **(Cat 131)** ou de Caïn **(Cat 132)** si puissamment détachés, cette science et son art sont servis par une fonte admirable réalisée par l'association de Louis Richard, qui fit une grande partie des premières fontes des médaillons de David d'Angers, et des fondeurs Eck et Durand. Cette façon très savante de détacher certaines têtes dont nous voyons ici les modèles en plâtre **(Cat 132, 133, 134)**, de détacher les bras comme celui de Caïn par exemple, accentue les effets d'ombres qui dramatisent l'action. La science des groupements et des attitudes, si sensible dans ce panneau où chacun des trois groupes est composé de façon simple et expressive, atteint son apogée dans la ravissante assemblée des anges (Fig 207) où, gestes et regards s'enchaînent sur fond d'ailes et de draperies, conduisant le regard du mort au vivant puisqu'il est dit que tout provient de Dieu. Triqueti se plie là aux conseils de Montalembert qui préconisait un retour à la foi naïve et au mysticisme du Moyen Age et des débuts de la Renaissance car cet art était « Catholique avant tout »[47].

Moine : la saga des bénitiers

Le 3 juin 1834 le ministère de l'Intérieur commandait pour l'église de la Madeleine deux bénitiers au sculpteur Antonin Moine[48]. Au Salon de 1836 Moine présente les deux grands modèles en plâtre de la *Religion* et de la *Foi* : « ces deux gardiennes d'un trésor absent »[49] devaient encadrer l'un des bénitiers dont l'*Artiste* puis le *Magasin Pittoresque*[50] publient un dessin fourni par Moine montrant la composition générale (Fig 208) avec une variante de l'un à l'autre pour les ailes de l'ange central ; malgré l'insistance de la presse[51], cette composition ne fut pas réalisée. Ces deux modèles présentés au Salon semblent être très exactement les deux figures qui, transformées en *Religion* **(Cat 136)** et en *Espérance* **(Cat 135)**, furent acquises à la mort de l'artiste et placées sous le porche de Saint-Pierre-du-Gros-Caillou[52] ; signalées encore en 1900[53], elles furent peut-être transportées au dépôt de la ville de Paris à la suite des inondations de 1910 qui obligèrent à restaurer le porche qui s'affaissait. Pourquoi la composition générale présentée par Moine en 1836 ne fût-elle pas réalisée ? Son biographe nous donne un début de réponse, expliquant judicieusement qu'en regard des autres commandes, Moine avait eu une part bien mince à exécuter, mais qu'il avait « élargi le cadre et donné à sa commande une singulière amplitude »[54]. Il est probable que le dessin de Moine et l'ampleur picturale des deux grandes figures exposées en 1836 s'accordaient peu avec le projet très classique de l'architecte[55]. Ainsi ces grandes figures alanguies, aux formes soulignées par un ample drapé « mouillé », tout en annonçant certaines statues comme la *Clémence Isaure* ou les figures du *monument de l'abbé Liautard* (Fig 209) de Préault, qui d'ailleurs avait voulu posséder un moulage de la *Chute d'un Cavalier*[56] **(Cat 207)**, peuvent être rapprochées stylistiquement de plusieurs modèles très éloignés dans le temps. Tout

Fig 208

Fig 209

Fig 208
Antonin MOINE, 1796-1849
Bénitier pour l'église de la Madeleine
Dessin paru dans *l'Artiste*, 1836

Fig 209
Augustin PRÉAULT, 1809-1879
Monument de l'abbé Liautard
Bois, vers 1848
Paris, église des Carmes

Cat 135
Antonin MOINE,
L'Espérance
Modèle de la figure prévue à gauche d'un des bénitiers de la Madeleine et transformée par adjonction d'une ancre
Plâtre, 1836
H. 2,20 ; L. 0,90 ; P. 0,90
Historique : Commande du 3 juin 1834.
Acquise par le ministère de l'Intérieur (arrêté du 6 août 1849) et placée au dépôt des Marbres de l'Ile des Cygnes le 13 août 1849. Placée avant 1881 sur la façade de l'église Saint-Pierre-du-Gros-Caillou à Paris.
Exposition : Salon de 1836, n° 1975.
Dépôt des œuvres d'art de la ville de Paris.

Cat 135

Cat 136

d'abord la composition générale rappelle sans conteste ces tombeaux de papes cantonnés de deux figures féminines et que nous trouvons à Rome depuis le XVIIe siècle et auxquels Bernin avait donné tant d'ampleur. Mais le dessin sinueux de ces deux femmes n'est pas sans évoquer celui de la *Synagogue* et de l'*Eglise* de la cathédrale de Strasbourg dont justement les sculpteurs Kirstein et Haumack travaillaient au même moment à restaurer le décor. En revanche les critiques de l'époque n'ont pas manqué de souligner combien la draperie mouillée de ces deux femmes rappelait les figures du fronton est du Parthénon notamment celles qu'on appelait les Parques[57] ; c'est sans doute une communauté de modèle qui explique la parenté étonnante de ces figures et de celles de Pradier qui encadrent la *Fontaine Molière*.

Si une bonne partie de la presse juge ces figures d'une profonde spiritualité, « d'une expression religieuse calme et élevée inspirant le recueillement et la prière »[58], les catholiques libéraux et surtout Montalembert et Ph. Buchez, reprochent à ces « femmes aux formes grossièrement matérielles et à la robe transparente... »[59] la « volupté charnelle »[60] de leur « beauté matérialiste, celle de l'art païen, du siècle de

Cat 136
Antonin MOINE
La Foi
Modèle pour la figure de droite d'un des bénitiers de la Madeleine, à laquelle Moine ajouta une croix par la suite
Plâtre, 1836
H. 2,30 ; L. 1,00 ; P. 0,80
Historique : Cf. cat 135.
Exposition : Cf. cat 135.
Dépôt des œuvres d'art de la ville de Paris.

Louis XIV et de l'Empire »[61] qu'ils voudraient remplacer par l'art profondément religieux des cathédrales médiévales.

Huvé ayant donc jugé ces bénitiers inadaptés à l'architecture intérieure de la Madeleine donna un nouveau dessin au sculpteur[54] qui, à son grand regret, dut abandonner ses grandes compositions pour un modèle très simplifié comportant une vasque ronde, placée sur un pilier octogonal et surmontée d'un ange. D'un côté se trouve *l'ange à l'encensoir*, de l'autre *l'ange à la navette* ; d'après le dessin de Moine les deux anges réalisés semblent correspondre à ceux prévus au centre de la composition primitive. Sans doute mieux adaptés à l'architecture, ces bénitiers gardent un charme et une sensualité indécise dus à l'alliance des formes androgynes et graciles des anges et au dessin architectural précis des vasques entièrement décorées de rinceaux comme des pièces d'orfèvrerie (Fig 210).

Le musée de Sculpture

Parmi les nombreux sculpteurs à obtenir une commande pour la Madeleine, Pradier et Rude firent chacun un grand groupe de trois figures placées dans les chapelles latérales à gauche et droite de l'entrée. Pradier exécuta un *Mariage de la Vierge* et Rude fut chargé du *Baptême du Christ* pour la chapelle des Fonts Baptismaux. La composition d'ensemble, issue du groupe d'Andréa Sansovino pour le Baptistère de Florence, reprend également de nombreux modèles peints du XVIe siècle italien. Dans l'esquisse du Louvre **(Cat 137)**, Jean baptise le Christ d'un vif mouvement du bras gauche très bien senti mais qui masque le visage. Rude voulant corriger ce léger défaut créera un saint Jean plus compassé baptisant de la main droite, prenant ainsi une position plus frontale comme les deux autres figures du groupe. Ici, comme pour sa *Jeanne d'Arc écoutant ses voix* (Fig 248), le passage de l'esquisse à la réalisation finale se traduit parfois chez Rude par un appauvrissement de la spontanéité et de la signification du geste.

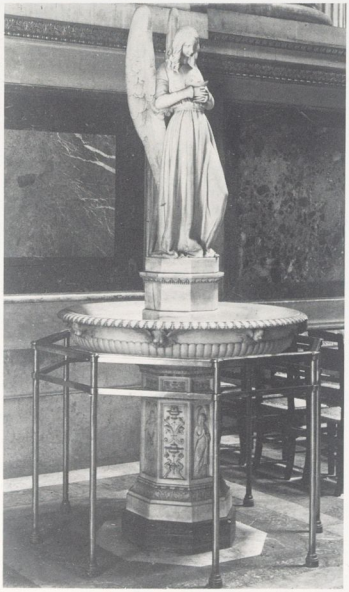


Fig 210

Fig 211

La Madeleine fut un des chantiers les plus importants pour la sculpture des années 30, et cette primauté de la sculpture dans la décoration de l'édifice montre bien, s'il en était besoin, la conception néoclassique primitive de l'ensemble, même si souffle un air nouveau sur certaines des sculptures, comme sur cette gracieuse *Sainte Clotilde* (Fig 211) que Barye dessine avec un hanchement proche des figures du XVe siècle. Une étude détaillée des artistes présents, ils ne sont pas moins de quarante-quatre, et des quelques absents (le principal David, sans doute à cause de ses conflits avec l'administration à propos du Panthéon, mais aussi Préault) serait à faire ainsi que celle, toujours très instructive des choix iconographiques : mais ce n'est pas ici notre propos

puisque nous nous sommes bornés, à de rares exceptions près, aux œuvres présentées à l'exposition. Cet ensemble sculpté eut une grande influence sur les artistes qui tous parlent des sculptures de la Madeleine ; de plus un certain nombre de statues furent même éditées en réduction : Barbedienne proposait par exemple les saintes *Cécile* et *Adélaïde* de Dumont et Bosio neveu et le *Saint Raphaël* de Dantan aîné.

« L'amas de laine »

Commencé sous l'Empire, achevé par la Monarchie de Juillet, l'ensemble de la Madeleine est un des derniers fleurons du néo-classicisme religieux. Avant le fort courant de retour au Moyen Age et la Renaissance qui apparut officiellement autour de 1835, elle est un parfait reflet des vicissitudes politiques de la France du début du XIXe siècle : d'un temple païen érigé à la grandeur des héros de l'armée française et glorifiant la France victorieuse, à une vaste chapelle expiatoire symbolisant une France repentie pleurant l'assassinat de son roi, elle devint finalement un simple lieu de culte.

Placée en pendant de la Chambre des Députés, clôturant la place de la Concorde, elle appartient à l'une des plus exceptionnelles réalisations de l'urbanisme parisien. Du temple païen initialement projeté, elle a gardé sa structure et son décor architectural. Son décor sculpté, néo-classique dans son ensemble, bien qu'animé par endroits d'un souffle nouveau se référant aux arts dits « primitifs », fut commencé à la fin du règne de Charles X et achevé en pleine époque romantique : aussi apparut-il comme déjà démodé à certains contemporains comme Victor Hugo qui n'hésitait pas à railler : « n'est-ce pas une belle chose en vérité que votre Madeleine, ce tome deux de la Bourse... » (Fig 212). En effet le vaste mouvement de mise en valeur du patrimoine médiéval et un intérêt croissant pour le « vrai » opposé au « beau idéal », expliquent ce jugement peu flatteur parfois porté sur cet ensemble d'une exceptionnelle qualité artistique.

Isabelle Leroy-Jay Lemaistre

Cat 137

Fig 210
Antonin MOINE
Bénitier
Marbre, 1837-1840
Paris, église de la Madeleine

Fig 211
Louis-Antoine BARYE, 1795-1875
Sainte Clothilde
Marbre, 1835-1842
Paris, église de la Madeleine

Cat 137
François RUDE, 1784-1855
Le Baptême du Christ
Esquisse pour le groupe placé dans la chapelle à gauche de l'entrée
Cire, vers 1835
H. 0,27 ; L. 0,37 ; P. 0,15
Historique : Commandé en 1835, ce groupe fut mis en place en 1843.
Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 2642).

Fig 212
Victor Hugo, 1802-1885
« L'amas de laine »
Plume, vers 1836
Paris, bibliothèque nationale

Fig 212

V, 2
Les Vierges colossales du Second Empire

Fig 213 à 235

« Le règne de Napoléon III a été celui d'une revanche du parti catholique qui s'est traduite par un véritable triomphalisme monumental » (Agulhon, 1978, p. 156). Le catholicisme était la religion d'Etat (Fig 213). Son organisation ramifiée tenait en main un « formidable appareil d'encadrement des masses rurales alors majoritaires » (Langlois, 1980, p. 348). Le nouveau régime sut s'appuyer sur l'Eglise qui diffusa jusqu'au fond des campagnes — ou plutôt continua de diffuser — les principes d'obéissance et de respect des hiérarchies qui assuraient la stabilité des trônes. En échange, on ne lui ménagea pas la reconnaissance. Non seulement Rome eut ses zouaves (Fig 214) mais en 1853, le Panthéon fut restitué au culte et l'architecture religieuse dans tout le pays orchestra l'alliance fructueuse (depuis Clovis !) pour les deux partenaires. Les villes grandissantes se couvrirent d'églises neuves[1].

A Paris, elles sont presque aussi nombreuses à la périphérie qu'au centre, (*Notre-Dame-de-Clignancourt, Saint-Bernard-de-la-Chapelle, Saint-Jean-Baptiste-de-Belleville, Notre-Dame-de-la-Croix à Ménilmontant, Saint-Pierre-de-Montrouge*).

Les notes du chapitre V,2 se trouvent page 415.

Fig 213

Fig 214

Fig 213
Mgr Darboy, archevêque de Paris, prêtant serment entre les mains de S.M. l'Empereur. Chapelle des Tuileries.
D'après *Le Monde illustré*, 1863, I, p. 265

Fig 214
Monument élevé par le prince Doria dans la villa Pamfili à la mémoire des soldats français tués au siège de Rome.
D'après *L'Illustration*, 1853, II, p. 392

Fig 215

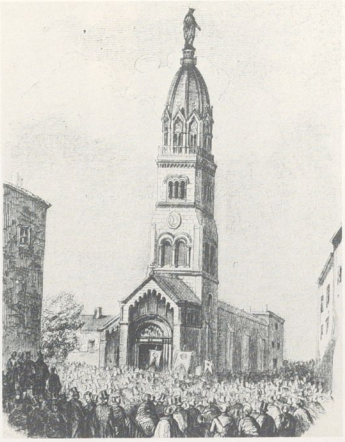


Fig 216

Dans *l'Illustration*, revue hebdomadaire — qui publiait « à la une », le portrait de chaque nouvel évêque — furent reproduits dans la seule année 1868, les façades neuves des églises *Saint-Ambroise, Saint-Augustin, Saint-Laurent* et *la Trinité*.

Les édifices anciens, privés de leurs décors par la Révolution furent complétés (*Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, Sainte-Elisabeth, Saint-Etienne-du-Mont, Saint-Eustache, Saint-Germain-l'Auxerrois, Saint-Leu-Saint-Gilles, Saint-Séverin, Saint-Sulpice, Saint-Thomas-d'Aquin,* le *Val-de-Grâce...*).

La béatification de Marie Alacoque qui avait vu apparaître le Sacré-Cœur au XVIIe fut décrétée le 24 juin 1864, après que la fête du Sacré-Cœur eut été étendue à l'Eglise universelle en 1856. Enfin, en 1870, fut proclamé le dogme de l'infaillibilité pontificale au concile Vatican I.

Dans la ferveur renouvelée, un culte omniprésent prit une extension « miraculeuse ». Pour Philippe Boutry (« Marie la grande consolatrice de la France au XIXe », 1982, pp. 30-39) les neuf fêtes annuelles, plus le mois de Marie

Fig 215
Jean-Marie-Bienaimé BONNASSIEUX, 1810-1892
Mgr Morlhon « promoteur de la grande statue » aux pieds de Notre-Dame-de-France
Bronze, 1864
Le Puy, rocher Corneille

Fig 216
Joseph FABISCH, 1812-1886
Notre-Dame-de-Fourvières
Bronze doré, 1852
H. 5,60
Réfection du clocher médiéval 1850. Statue: initiative de Degorge. Autorisation donnée par le cardinal de Bonald. Concours remporté par Fabisch devant Bonnassieux et Bonnet, 1851. Inauguration 8 décembre 1852.
D'après *L'Illustration*, 1852, II, p. 392.
Lyon, basilique Notre-Dame-de-Fourvières

Fig 217
RENARD
Vierge à l'enfant
Pierre, 1853
H. 3
Initiative du fondateur de l'abbaye, le père Jean-Baptiste Muard. Statue érigée sur le dolmen de la Pierre qui Vire, le 27 septembre 1853, mise à l'abri dans l'église en janvier 1924, remplacée par une statue en granit d'Henri Charlier de Mesnil-Saint-Louy (Aube)
Saint-Léger-Vauban,
abbaye Sainte-Marie-de-la-Pierre-qui-Vire

Fig 218
Louis ROCHET, 1813-1878
Notre-Dame-de-Myans, patronne de la Savoie
Bronze fondu par M. Saint-Denis à Paris, 1855
H. 5,25
Initiative du curé Pâquet 1852, autorisation de l'archevêque Mgr Billiet, souscription publique. Commande à Louis Rochet 1853. Placement 1855. Inauguration 17 octobre 1855
Modèle plâtre, H. 1 m, Salon 1867, n° 2450
Myans près de Chambéry

Fig 217

Fig 218

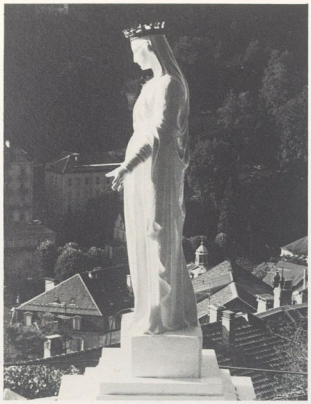


Fig 219

Fig 220

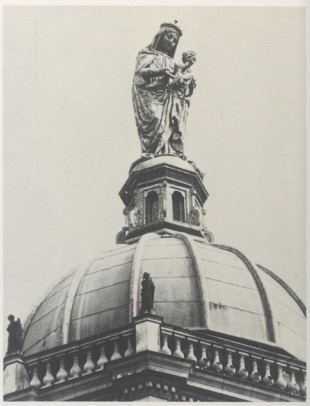


Fig 221

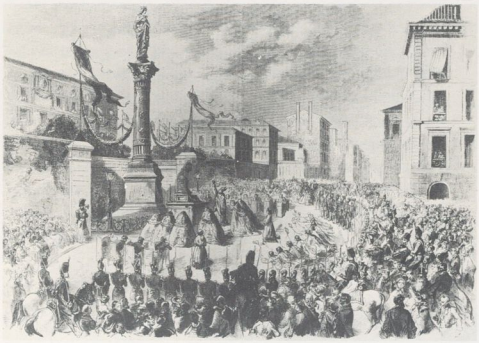


Fig 223

Fig 222

Fig 224

Fig 225

Fig 219
Joseph FABISCH, 1812-1886
Vierge, réplique de *Notre-Dame-de-Fourvières*
Fonte peinte exécutée à Lyon, 1855
H. 2,13; 750 kg
Sur le piédestal *Custodem me posuerunt « Ad te clamamus exsules filii Evae »*, 1855
Erigée à la suite de l'épidémie de choléra, 1854-55, qui avait épargné la ville. Vœu de l'abbé Balland, curé de Plombières
Plombières-les-Bains

Fig 220
Notre-Dame-des-Neiges
Statue, 1855
Erigée en 1855, à l'emplacement d'un château rasé définitivement en 1643, en exécution d'un vœu des populations voisines lors d'une épidémie de choléra
Haut-du-Them, Château-Lambert

Fig 221
Abbé CHOYER d'Angers
Vierge à l'Enfant
Statue plomb dorée, 1856
H. 6,30
Eglise achevée à l'initiative du curé Meslé par l'architecte Jacques Mellet, 1855. Bénédiction, 26 octobre 1856
Rennes, façade église Notre-Dame-en-Saint-Melaine

Fig 222
Jean-Marie-Bienaimé BONNASSIEUX, 1810-1892
Immaculée Conception
Statue pierre (3 blocs), 1857
H. 3,50
Initiative de Mgr Haffringue. Placé dans la lanterne surmontant la cathédrale. Inaugurée le 30 août 1857
Boulogne-sur-Mer, basilique Notre-Dame-et-Saint-Joseph
D'après *Douze statues de la Vierge* par J. Bonnassieux, membre de l'Institut gravé par MM. Dubouchet et Audibran, Paris, Didot, 1879, pl. V

Fig 223
Monument à la Vierge, commémorant la proclamation du dogme de l'Immaculée Conception
1857
D'après *L'Illustration*, 1857, II, p. 392
Marseille

Fig 224
Marie immaculée, Vierge du château
Statue fonte dorée, 1857
H. 2,50; 1 300 kg
Sur le socle *« A Notre-Dame-du-Château, protectrice d'Orange. Ils m'ont établie leur gardienne »*. Un sonnet ajouté plus tard est signé Al
Initiative de l'abbé Polette. Inaugurée le 25 octobre 1857 par Mgr Debelay, archevêque d'Avignon
Orange, montagne du château, plateau Saint-Eutrope

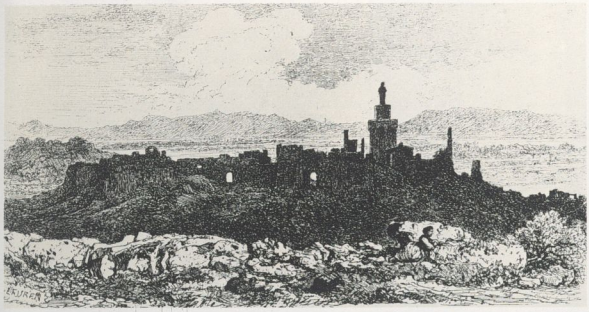


Fig 226

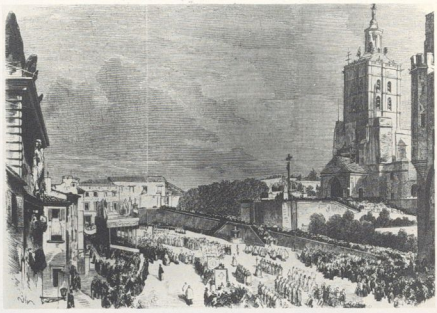


Fig 227

Fig 225
Jean-Marie-Bienaimé BONNASSIEUX, 1810-1892
Notre-Dame-de-Grâce
Statue pierre dorée, 1858
H. 3,10
Placée sur le pignon de l'église du XVe siècle dont la façade fut achevée en 1858
Lyon, église Saint-Nizier
D'après *Douze statues de la Vierge*, 1879, pl. VI

Fig 226
Vierge
1858
Erigée sur la tour dite des Templiers, en 1858, par souscription paroissiale
Clansayes (Drôme).
D'après *L'Illustration*, 1868, II, p. 285

Fig 227
Ateliers DURAND de Paris
Notre-Dame-des-Doms
Statue plomb doré, 1859
H. 6
Initiative de Mgr Debelay, concours ouvert en 1856 aux artistes de tous pays, remporté par Etienne-Napoléon Cournaud (Carpentras 1805 - Avignon 1863), devant Auguste Courtet et Joseph Lacroix
La substitution du métal à la pierre fit abandonner le projet de Cournaud. Les ateliers Durand fournirent l'épreuve en plomb martelé, érigée le 29 août 1859. La souscription insuffisante (20 000 F au lieu de 50 000 F) fut réouverte. La maquette plâtre (H. 1,22) rentra, sans nom d'auteur, en 1860, au musée Calvet. Inauguration, 24 octobre 1859
Avignon, Notre-Dame-des-Doms.
D'après *L'Illustration*, 1859, II, p. 333

Fig 228
Jean-Marie-Bienaimé BONNASSIEUX
Notre-Dame-de-France
Statue bronze fondue à Givors (Loire) par Prénat et Cie, 1860
Statue H. 16', piédestal H. 7
Initiative de Mgr Morlhon. Concours 1853: 55 projets. Souscription ouverte, 1855 (214 649 F). 1856: don par Napoléon III de 100 000 kg de fonte de fer (213 canons de Sébastopol) et de 10 000 F. Erection sur un rocher volcanique de 132 mètres de haut en 1860. Inauguration, 12 septembre 1860
Le Puy, rocher Corneille
D'après *Douze statues de la Vierge*, 1879, pl. VIII
Dessins coll. Armagnac

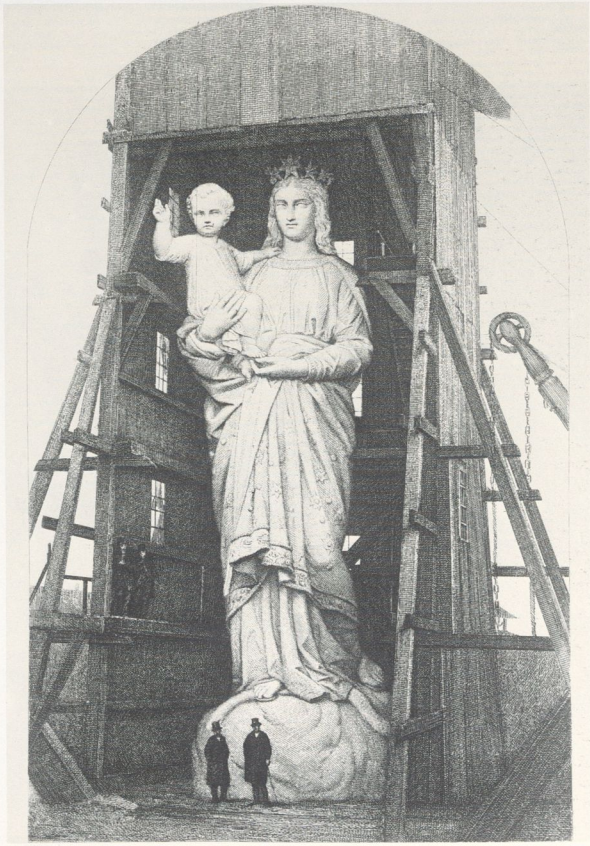


Fig 228

Fig 229

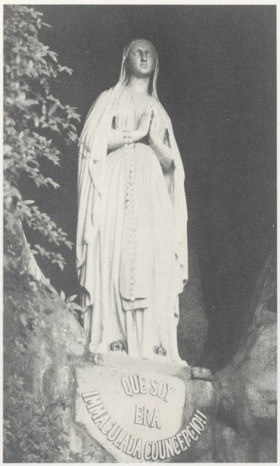


Fig 230

Fig 231

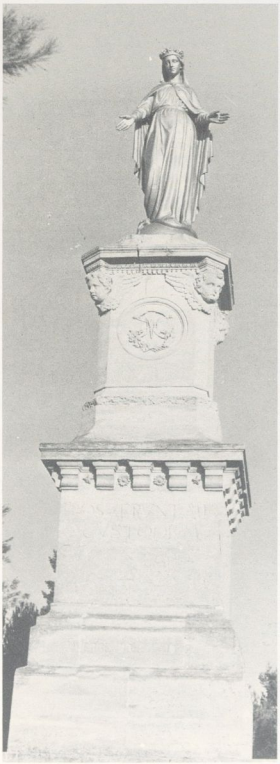


Fig 232

Fig 233

Fig 229
CHERTIER
Maître orfèvre à Paris
Vierge de la Tour Pey Berlan
Statue cuivre martelé doré, 1863
H. 6; 1 300 kg
D'après un modèle du XIVe siècle
Initiative du cardinal Donnet
Exposition: Londres 1863
Bordeaux, tour Pey Berlan
D'après *Le Monde illustré*, 1867, I, p. 48

Fig 230
Joseph FABISCH, 1812-1886
Notre-Dame-de-Lourdes
Statue marbre peint, 1864
H. 1,88
Première apparition, 11 février 1858. Culte reconnu, 1862.
Statue inaugurée le 4 avril 1864
Lourdes, grotte Massabielle

Fig 231
Vierge à l'Enfant
Statue fonte Ducel et Fils de Tarbes, 1865
Acquis à l'exposition franco-espagnole de Bayonne en 1864 par M. Edouard Blanchard qui demanda à l'empereur l'autorisation de la placer sur le rocher Cucurlon. Inaugurée le 11 juin 1865. Peinte en blanc à la demande des marins pêcheurs de Biarritz
Biarritz, rocher Cucurlon

Fig 232
Joseph FABISCH
Vierge
Statue fondue par M. Vigne de Lyon. 1860 kg
Sur le socle: *POSVERVNT ME / CUSTODEM / Ils m'ont établie gardienne de leur ville / mission de 1867*
Mission des pères Capucins, janvier-février 1867
Inauguration provisoire, 10 février 1867
Têtes d'angelots sculptés sur le socle ou 1868 par Armand d'Avignon
Vierge redorée en 1923, 1955 et 1983
Châteaurenard (Bouches-du-Rhône)

Fig 233
Etienne MONTAGNY, 1816-1895
Vierge
Statue fonte dorée, 1867
H. 3,75; 3 600 kg
Monument élevé par souscription publique, architecte Mazerat, sculpture ornementale et figures d'anges, Anselme Decarli.
Inauguration, octobre 1867
Montagne Sainte-Barbe, près de Saint-Etienne

Fig 234
Eugène-Louis LEQUESNE, 1815-1887
Notre-Dame-de-la-Garde
Statue cuivre doré, galvanoplastie de Christofle, 1867
H. 9, surmontant le clocher de 12,50; 4 500 kg
Concours remporté par Lequesne devant Aimé Millet et Gumery. Chantier visité en 1860 par Napoléon III et l'impératrice Eugénie. Eglise consacrée en 1864
Marseille, Notre-Dame-de-la-Garde

Fig 235
Aristide BELLOC, 1826-ap. 1877
Vierge à l'enfant
Statue pierre de Beaucaire, 1869
Statue H. 14; socle H. 17
Mission des pères Capucins de Clermont, prêchée en 1863. Commission présidée par l'abbé Marchand puis par l'abbé Pelisson. Chemin tracé en 1865. Statue inaugurée le 22 août 1869 par Mgr Feron, évêque de Clermont-Ferrand
Monton (Puy-de-Dôme)

(mois de mai) avaient leur part dans cette évolution, qui débouche « sur un dogme et des apparitions ici parole de clerc, là parole de berger ». Il retrace leur chronologie : vingt-deux cycles entre 1830 et 1896 qui, selon lui, « témoignent de l'actualité du surnaturel au XIXe et qui remettent en question l'ordre et l'autorité de l'Eglise ».

Cependant les apparitions de Lourdes en 1858, confirmant d'une voix céleste, à une bergère illettrée, le dogme de l'Immaculée Conception proclamé par Pie IX, le 8 décembre 1854, aidait la hiérarchie plutôt que le contraire.

Quant à la statuaire monumentale, elle, elle ne remettait pas en cause l'autorité officielle. Il ne s'agissait pas de planter quelques ex-voto autour d'une source comme s'en serait contentée la piété populaire — à majorité féminine — il fallait, pour élever un monument, beaucoup d'argent, d'où une approbation officielle pour autoriser les quêtes, les souscriptions convertibles en « indulgences » dans l'au-delà et un « promoteur » qui ne pouvait être qu'un prélat[2] (cf. chap. VI, 3, *La Souscription*).

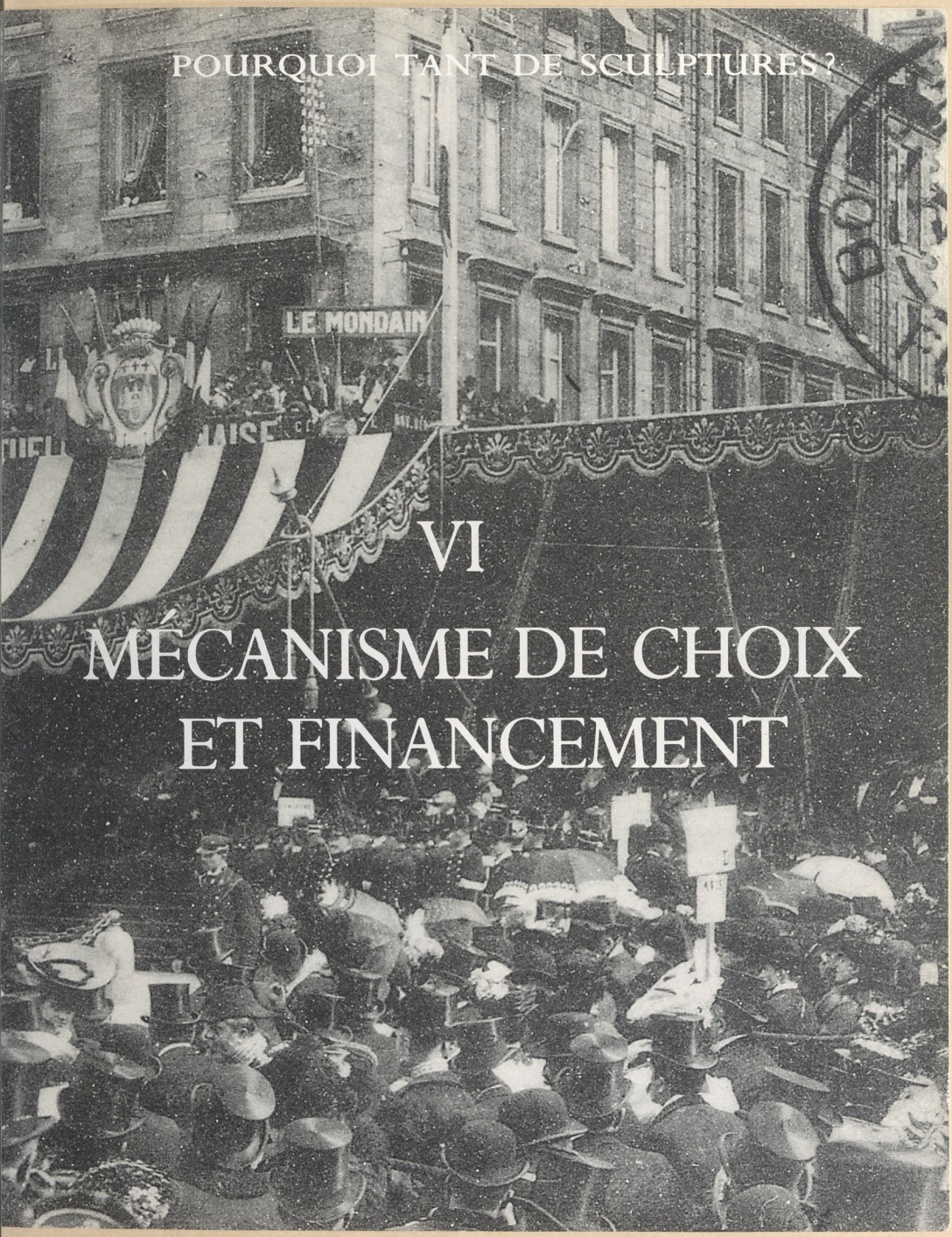
Les Vierges érigées sous le Second Empire répondent à la question « Pourquoi tant de sculptures ? » d'une manière spectaculaire, puisque l'organisation des pèlerinages était un immense spectacle dont profitèrent les tailleurs d'image[3]. Les statues témoignaient d'une puissance temporelle : sur les socles télescopiques exhaussant encore les hauteurs du Haut-du-Them, d'Orange ou de Châteaurenard, par exemple (Fig 220, 224, 232), la gardienne « *posuerunt me custodem* » prenait la relève du château dont elle dominait les ruines. Son iconographie propageait les deux idéaux de la femme au XIXe siècle : la Vierge et la Mère. Son gigantisme exaltait l'émulation entre les représentants les plus dynamiques du clergé. Mgr Morlhon, « promoteur de la grande statue » (*Notre-Dame-de-France* du Puy), eut même après sa mort, son effigie érigée en priant, face au socle de son entreprise monumentale (Fig 215). Les discours d'inauguration du préfet et de l'évêque le 8 novembre 1864 montrèrent à cette occasion « combien était précieuse, dans l'intérêt du bien public l'union du sacerdoce et de l'Empire » (P. Nampon, 1868, p. 244)[4].

Anne PINGEOT

Fig 234

Fig 235

AVIS



VI

MÉCANISME DE CHOIX ET FINANCEMENT

VI, 1
Le concours

Cat 138 à 140
Fig 236 à 242

Le concours, « une belle idée en théorie, qui peut paraître grande et généreuse à toutes personnes étrangères aux arts... mais qui échoue toujours dans la pratique » : ainsi s'exprimait David d'Angers[1], dès 1835, dans une longue lettre adressée à son ami Victor Hugo, auquel il exposait ses idées sur la condition de l'artiste dans les temps modernes, et son opinion sur les concours. Ce témoignage essentiel peut sembler désabusé mais il cerne précisément la réalité des concours artistiques, qu'ils soient de peinture ou de sculpture.

L'idée de concours est certes « belle et généreuse », puisque, toute pénétrée de sentiments démocratiques, elle exprime le souci, au moins apparent, de permettre à chacun de réussir selon ses justes mérites. Elle renferme en elle-même les mots les plus typiques du siècle : mérites, vertus, justice, égalité, réussite ; ces mots d'un siècle libéral, constamment à la poursuite de son idéal démocratique. Pourtant, c'est bien à juste titre que David d'Angers peut qualifier cette pratique d'échec. Tout un ensemble de raisons expliquent et justifient cet échec, dont témoignent le peu d'enthousiasme que l'idée de concours recueille auprès des artistes et, ceci en découlant, le nombre de monuments réalisés selon cette voie, relativement faible si on le compare à celui des commandes. Certaines de ces raisons sont liées d'abord au mode de fonctionnement des concours. Symboles de démocratie et d'égalité, ceux-ci se révèlent en vérité souvent fort injustes. Les jurys, formés de membres de l'Institut, de professeurs à l'école des Beaux-Arts, de chefs d'ateliers, peuvent à juste titre être soupçonnés de faire triompher leurs élèves, leurs candidats, au détriment d'autres concurrents. Il leur arrive même d'octroyer la commande définitive de l'œuvre à un sculpteur qui n'a pas concouru, ou qui n'a pas respecté le règlement. C'est ainsi qu'en 1897, Desvergnes obtient la commande du *Monument aux enfants de Seine-et-Marne morts pour la patrie*, alors qu'il avait présenté sa maquette après la fermeture du concours, alors que l'exposition publique des projets[2] était terminée ! Tandis que les artistes modestes ont le sentiment d'être par trop soumis aux aléas du jugement du jury, les grands artistes refusent quant à eux cette pratique, par amour-propre d'abord. Il n'est certes pas agréable pour un artiste renommé de passer ce qui est une sorte d'examen. C'est pourquoi certains comités, soucieux à la fois de choisir le meilleur projet possible et de ne pas froisser la susceptibilité des artistes auxquels ils désirent faire appel, se livrent à des subterfuges, organisent des concours secrets. Paul Meurice, président du comité de la statue de Victor Hugo, mit ainsi en concurrence, tenue secrète, Falguière et Barrias. « Un concours public aurait écarté les grands sculpteurs » explique-t-il à Catulle Mendès « mais ils acceptaient un concours à condition toutefois que ce concours fût tenu secret.[3] »

Seule la perspective d'une commande très importante peut venir à bout de la réticence des grands artistes à concourir. Parmi la soixantaine de candidats qui participèrent au concours ouvert en 1879 pour l'érection au rond-

Fig 236
Louis-Ernest BARRIAS, 1841-1905
Monument de la Défense de Paris
Premier projet plâtre patiné, 1879
Dépôt des œuvres d'art de la ville de Paris

Fig 237
Louis-Ernest BARRIAS
Monument de la Defense de Paris
Grand modèle plâtre patiné, 1880
Dépôt des œuvres d'art de la ville de Paris

Les notes du chapitre VI,1 se trouvent page 415.

point de Courbevoie, d'un *Monument allégorique de la défense de Paris, en 1870*[4], on relève ainsi les noms de Bartholdi, Falguière, Rodin, Garnier, Aubé, Barrias, Carrier-Belleuse, Mathurin Moreau et Moreau-Vauthier, et ce fut Barrias qui l'emporta, après un double vote et après avoir présenté successivement deux projets : une esquisse au 1/5 d'exécution, puis un modèle au double du premier projet. Malgré quelques exemples de concours prestigieux, il n'en demeure pas moins vrai que l'échec est fréquent et ceci s'explique aussi par des raisons plus nettement artistiques, directement liées aux conditions de travail auxquelles l'artiste se trouve soumis par la voie du concours.

Le concours ouvert par le Directeur des Beaux-Arts, Charles Blanc, le 31 juillet 1848, pour la réalisation d'un monument à l'archevêque de Paris, destiné à l'église Notre-Dame, se déroule d'une manière tout-à-fait caractéristique de l'ensemble des concours. Charles Blanc déclare le concours ouvert, énonce un programme relativement précis : « le monument se composera d'une statue de l'archevêque de Paris sur un piédestal décoré de bas-reliefs. Sur le monument, on lira ces deux inscriptions, *Le bon pasteur donne sa vie pour ses brebis*, et *Puisse mon sang être le dernier versé*. La statue sera dans les proportions de 2,20 m au moins », définit les conditions de travail des concurrents : « ils présenteront des modèles au 1/4 de l'exécution et auront soin que les bas-reliefs soient suffisamment indiqués. Ils pourront même, s'ils le jugent convenable, joindre à leur esquisse un dessin arrêté des bas-reliefs. Les modèles devront être déposés à l'Ecole nationale des Beaux-Arts avant le 1er décembre. L'exposition publique aura lieu du 10 au 20 décembre. Le concours sera jugé par un jury dont la composition sera ultérieurement indiquée. Le crédit de 50 000 francs ouvert par l'Assemblée n'étant applicable qu'à l'exécution du monument, les concurrents sont prévenus qu'ils n'auront droit à aucune indemnité »[5].

De ces modalités, qui se répètent de concours en concours, naissent des difficultés que l'on retrouve constamment dénoncées par les artistes. Ceux-ci regrettent que leur liberté se trouve entravée, prisonnière de programmes définis de manière jugée trop stricte. Par ailleurs, il leur paraît impossible que puisse être jugée sérieusement une œuvre finale à partir d'une simple esquisse ou d'une maquette très réduite. Il est vrai que bien des projets estimés convenables et même parfois admirables se révélèrent tout à fait médiocres, voire contestables, une fois achevés. Le débat qui suivit la réalisation grandeur nature du *Projet de monument à la Révolution française* de Falguière (... « La commission estime que le grandissement du modèle ne répond pas à l'opinion favorable qu'elle avait et qu'elle continue d'avoir sur le modèle tel qu'il était à l'échelle humaine... »)[6] se retrouve dans de nombreux cas. Pour éviter ces inconvénients, il « faudrait » écrivait David d'Angers « choisir un certain nombre de ceux qui ont déjà donné le plus de garantie, et leur faire exécuter le sujet dans les dimensions qu'il devrait

Fig 236

Fig 237

avoir réellement, puis exposer ces ouvrages à la hauteur pour laquelle ils sont destinés. Le meilleur ouvrage serait conservé, les autres payés à leurs auteurs. Mais cela coûterait des sommes énormes et, par cette raison, serait impraticable ». Cela ne pouvait naturellement pas être pratiqué. Il est cependant des cas où les projets des candidats les mieux placés au concours furent indemnisés. Il en est ainsi des meilleurs projets présentés au concours du *Monument de la Défense de Paris*, déjà évoqué : le deuxième artiste (Mathurin Moreau) reçut une somme de 4 000 francs (Fig 238) et le troisième (Lequien) une somme de 3 500 francs. Par ailleurs le président du jury ne cessa de demander que les meilleurs projets non retenus et non indemnisés fussent acquis par la ville de Paris ou par le Conseil général de la Seine[7]. C'était là revenir d'une manière détournée à la pratique, plus classique et plus fréquente, de la commande.

Chantal MARTINET

Le concours pour le monument à Claude Gellée dit Le Lorrain érigé à Nancy

L'histoire du concours pour l'érection à Nancy d'une statue commémorant Claude Gellée dit le Lorrain est exemplaire d'une part des innombrables souscriptions provinciales[8], des rivalités existant entre Paris et la province, et d'autre part du détournement fréquent — en toute bonne conscience — du principe du concours.

L'initiative de la souscription revint comme souvent à une personne seule mais décidée, en l'occurrence Léon Mougenot, qui recueillit en 5 mois la somme de 7 500 francs, base minime de financement mais à partir de laquelle l'entreprise pouvait prendre son essor en adoptant une forme plus officielle. C'est ainsi que le 26 novembre 1877 l'assemblée générale des souscripteurs réunis à l'Hôtel de Ville de Nancy[9], élut le Comité composé de 25 membres chargé de la représenter. Le maire de Nancy s'en vit décerner la présidence d'honneur, de concert avec un correspondant de l'Institut ; la souscription se trouvait ainsi placée, comme il est souhaitable, sous les auspices de la politique et de la culture.

Puis, selon le processus habituel, le Comité se réunit le 30 novembre, toujours à l'Hôtel de Ville, pour constituer son Bureau, soit 7 personnes : un président, un premier vice-président, deux deuxièmes vice-présidents, un secrétaire (Léon Mougenot), un secrétaire-adjoint et un trésorier.

Fig 238

Il est à noter que les qualités de président et de vice-président sont presque toujours honorifiques, le poste-clé étant celui de secrétaire.

Ceci fait, le projet tomba dans un demi-sommeil (dont beaucoup de projets de ce type ne se réveillent jamais) probablement dû à la difficulté de trouver de nouvelles sources de financement. A la fin de 1882 la somme recueillie à Nancy ne s'élevait qu'à 12 853 francs, et le Comité décidait de faire appel aux subventions du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ; mais, submergée de demandes de ce genre, l'Administration, par le biais d'une lettre du préfet au maire, réclama avant tout examen de la demande un projet du monument, un devis estimatif de la dépense et une copie de l'acte municipal autorisant l'érection de la statue dans la ville[10]. Ces exigences précises auraient pris au dépourvu la plupart des Comités, d'accord le plus souvent sur le seul principe de l'érection du monument. D'où une nouvelle mise en sommeil du projet, jusqu'à la création d'un

Fig 239

Fig 240

Comité parisien pour l'érection à Nancy de ce monument à Claude Gellée.

Prenant la relève de Léon Mougenot, Roger Marx, qui avait en 1883 quitté Nancy pour Paris, y constituait en effet un Comité, qui « doublait » en quelque sorte celui de Nancy, et dans lequel il occupait la fonction de secrétaire analogue à celle remplie par Mougenot dans le Comité nancéien[11]. Un tel secrétaire, journaliste riche d'entregent et de dynamisme, tout autant qu'un président de Comité actif (le peintre Louis Français), ne devaient pas tarder à faire avancer les choses. Ainsi une tombola[17] fut organisée en janvier 1886 pour obtenir des fonds, après qu'eurent été réunies 229 œuvres d'art données par les artistes, à quoi s'ajoutaient des publications artistiques offertes par les éditeurs[13]; Roger Marx lui-même[14] salua cette initiative dans les journaux par des articles très élogieux... Les œuvres furent exposées à la Galerie Durand-Ruel à partir de janvier, puis transportées en mai au pavillon de l'Enseignement aux Tuileries.

Fort des fonds ainsi obtenus, le Comité parisien se mit en devoir de rédiger le programme du concours, ou plutôt du concours restreint. En effet, un choix des « artistes admis à concourir »[15] avait été effectué avant que le programme soit

Fig 238
Auguste RODIN, 1840-1917
Monument à Claude Gellée dit Le Lorrain
Maquette en plâtre présentée au jury
Photographie ancienne parue dans *L'Art Français* du 20 avril 1889

Fig 239
Eugène DELAPLANCHE, 1836-1891
Monument à Claude Gellée dit Le Lorrain
Maquette en plâtre présentée au jury
Nancy, musée des Beaux-Arts

Fig 240
Emile PEYNOT, 1850-1932
Monument à Claude Gellée dit Le Lorrain
Projet de maquette en plâtre
Sens, musée des Beaux-Arts

Fig 241

Fig 242

rédigé et à fortiori que le concours soit déclaré ouvert. Ce système semble avoir été adopté pour permettre à des sculpteurs réputés de s'affronter, alors que ceux-ci ne se seraient peut-être pas prêtés à un concours les mêlant à une foule d'inconnus[16]. En fait les artistes désignés ne sont pas tous célèbres. Les douze sculpteurs choisis (dont huit par le Comité de Paris et quatre par celui de Nancy) sont: Aubé, Bailly (qui remplace Schiff, sculpteur nancéien décédé en 1886), Barrias, Bartholdi, Delaplanche, Falguière, Gautherin, Lanson, Marqueste, Mercié, Rodin et Saint-Marceaux[17]. En 1888, le maire de Nancy aurait souhaité y adjoindre Jacquot[18], souhait auquel Léon Mougenot proposa d'accéder en faisant passer à quatorze le nombre des sculpteurs admis à concourir — neuf pour Paris, cinq pour Nancy — lui-même proposant Peynot comme artiste supplémentaire. Finalement le nombre des artistes choisis resta fixé à douze, mais ceci n'empêcha pas Peynot, se présentant sans numéro, d'obtenir le sixième prix.

Le programme

Une proposition de programme fut envoyée de Paris à Nancy, proposition à laquelle le « Comité d'initiative » — comme le Comité lorrain tenait de plus en plus à être appelé afin de ne pas perdre sa prérogative — apporta quelques modifications en juillet 1886[19]. Celles-ci étaient d'ordre pratique: changement de l'emplacement — objet d'un désaccord entre Français et Mougenot[20] — et précisions quant aux frais à la charge de la ville de Nancy, ou de nature à ménager les susceptibilités locales: ainsi la notion vague de « Comité pour l'érection à Nancy » du monument était-elle remplacée par « le Comité d'initiative de Nancy et le Comité de Paris » à l'origine du choix des douze sculpteurs; par ailleurs les esquisses devaient être rendues à Nancy dans la grande salle de l'Université, et non à Paris au Palais de l'Industrie (modification finalement abrogée); enfin le Comité de Nancy souhaitait se réserver le droit symbolique

d'effectuer le dernier versement une fois l'œuvre achevée. En ce qui concerne les primes — 1 500 francs pour le 2e prix ; 1 000 francs pour le 3e prix ; 500 francs pour les 4e, 5e et 6e prix —, aucune modification n'était apportée par le Comité de Nancy, quoique par ailleurs Léon Mougenot ne manquât pas de faire remarquer aigrement à Louis Français le 4 août 1886 : « Multipliant les dépenses (on ne marche pas autrement à Paris), vous avez institué *trois* nouvelles primes de dédommagement, de 500 francs chacune. Cela est très équitable, sans aucun doute ; mais est-ce le dernier mot de vos libéralités[21] ? » A quoi Français répondit le 13 août : « Quant aux allocations, c'est après nous être renseignés que nous sommes arrivés à ce petit surcroît ; mais notre liste est admirablement composée, avouez-le ! Si les esquisses payées nous restent, on n'aura pas à s'en plaindre[22]. »

En ce qui concerne les directives aux artistes, il n'y avait pas de divergences entre les deux Comités, si ce n'est à propos de l'adossement ou non du monument. Seule directive précise : « les figures seront en bronze, le piédestal en pierre ou en marbre » ; pour le reste, « la plus grande liberté est laissée aux artistes » et « les proportions [du monument achevé] sont laissées à l'appréciation de chaque concurrent ».

L'article 10 du programme précisait qu'un plan de l'emplacement où s'élèverait le monument serait envoyé à chacun des concurrents, mais les nombreux atermoiements concernant cet emplacement firent que ce plan ne fut établi qu'en novembre 1888.

Cat 138

Le choix du lauréat

Les projets devaient être déposés au Palais de l'Industrie à Paris avant le 20 février 1889, et le jury, composé de membres des deux Comités et de deux sculpteurs désignés par les douze artistes en lice — Paul Dubois et Henri Chapu —, se réunit le 8 avril à la galerie Durand-Ruel où avaient été transportées les esquisses pour exposition. Celles-ci auraient dû être anonymes, repérables seulement par un numéro, comme il était d'usage — sauf celle de Peynot, non numérotée puisqu'il se présentait en surnombre[23] ; mais, même si le procès-verbal du vote du jury fait état d'abord du numéro du projet, puis, en surcharge, du nom de l'auteur, cet anonymat est ici de pure forme. En effet parmi les maquettes localisées, au moins deux sont ostensiblement signées (Falguière, Delaplanche), ce qui dans la plupart des concours aurait entraîné le rejet des projets présentés ; en outre, des liens étroits existaient entre Roger Marx et Rodin

Fig 241
Jean-Paul AUBÉ, 1837-1916
Monument à Claude Gellée dit Le Lorrain
Maquette en plâtre présentée au jury (?)
Photographie ancienne

Fig 242
Jean GAUTHERIN, 1840-1890
Monument à Claude Gellée dit Le Lorrain
Maquette en cire et plâtre présentée au jury
Nancy, musée des Beaux-Arts

Cat 138
Alexandre FALGUIÈRE, 1831-1900
Monument à Claude Gellée dit Le Lorrain
Maquette plâtre, 1886-89
H. 1,00 ; L. 0,45 ; P. 0,57
Inscription : Signé sur la plinthe droite : *A. Falguière.*
Historique : Maquette présentée au jury des Comités d'érection le 8 avril 1889 et primée ; don des Comités au musée la même année.
Nancy, musée des Beaux-Arts (inv. 788).

Cat 139

par exemple, ou entre les notabilités nancéiennes et un sculpteur comme Bailly[24]. Par ailleurs, à ces esquisses devait être jointe une « note descriptive de l'œuvre, de sa construction et des matériaux employés » qui, si l'on s'en tient à la note fournie par Rodin, était manuscrite et signée!

L'examen des projets fut suivi d'un vote dont le procès-verbal est conservé aux Archives du musée Rodin à Paris. La maquette présentée par Rodin — le n° 9 (Fig 238) — fut choisie par six voix contre quatre à celle de Falguière et une voix au n° 10 (dont le nom de l'auteur ne nous est pas connu). La deuxième prime fut attribuée à Falguière — projet n° 3 **(Cat 138)** — par six voix; la troisième à Gautherin — projet n° 7 — par sept voix, la quatrième prime à Delaplanche — projet n° 4 — par six voix (Fig 239); la cinquième prime à « MM. Marqueste et Cuny [?] » — projet n° 8 — et la sixième à Peynot — sans numéro — par dix voix **(Cat 139)**. Un projet de maquette par Peynot, donné par celui-ci au musée de Sens, présente un socle un peu différent, plus orné (Fig 240). La maquette présentée par Aubé nous est connue par une photographie ancienne (Fig 241); enfin une maquette anonyme, probablement celle de Gautherin, est conservée au musée de Nancy (Fig 242).

Ces maquettes sont des variations habituelles sur le thème du monument commémoratif d'un homme célèbre: assis, debout, en buste, toujours en costume, parfois la palette à la main, Claude Lorrain y est placé sur le registre supérieur; au-dessous, se trouvent souvent des figures allégoriques féminines distribuant des palmes ou des couronnes au « Raphaël du paysage »; parfois le socle est orné d'attributs ou de bas-reliefs explicitant la qualité du statufié. Seul Rodin fait preuve d'originalité en concevant un piédestal ayant son autonomie et une réelle envolée, sous un Claude Gellée presque grêle et sans prestance, littéralement hypnotisé par ce qu'il voit, son aspect physique s'effaçant derrière sa vision — « dans la figure de Claude Lorrain enveloppé d'air et de lumière, [Rodin] se propose d'exprimer l'admiration attentive du maître pour la nature qui l'environne », écrit celui-ci[25]. Au-dessous, le piédestal vit en quelque sorte d'une existence propre, avec une allégorie masculine qui, déclare Rodin, « personnifie de la façon la plus tangible le Génie du Peintre de la Lumière » — plus tard celui-ci changera d'appellation pour devenir Apollon —, ceci tout en restant « en harmonie avec le style Louis XV de la Capitale de la Lorraine ». Cette maquette n'est pas actuellement localisée; seul subsiste un projet pour cette maquette, fondu en bronze **(Cat 140)**.

Ainsi Rodin méritait, par son originalité alliée au respect du style lorrain, de l'emporter — même si l'œuvre achevée n'est pas à la hauteur des espérances que faisait naître la maquette (voir chap. III, 7). Quoiqu'il en soit, l'histoire de ce

Cat 139
Emile PEYNOT, 1850-1932
Monument à Claude Gellée dit Le Lorrain
Maquette plâtre, 1886-89
H. 1,35; L. 0,65; P. 0,815
Inscription: Signé sur le côté droit du socle: *PEYNOT*; inscrit devant, sur le cartouche: *A CLAUDE GELLEE*; sous le médaillon sur le côté droit du socle: *Claude Gellée dans la Campagne Romaine*; sous le médaillon sur le côté gauche du socle: *Claude Gellée dans l'Atelier du Peintre Tasi à Rome.*
Historique: Cf. Cat 138.
Nancy, musée des Beaux-Arts (inv. 786).

Cat 140
Auguste RODIN, 1840-1917
Monument à Claude Gellée dit Le Lorrain
Projet de maquette bronze, 1886-89
H. 1,278; L. 0,443; P. 0,545
Inscription: Sur la base à gauche: *A. Rodin.*
Historique: Fonte probablement exécutée en 1927.
Paris, musée Rodin (inv. S. 1078).

Cat 140

concours pour le monument à Claude Gellée illustre bien les difficultés qu'il y avait au XIXe siècle à garder intact le principe démocratique du concours : un premier choix d'artistes effectué, qui mêle de réelles célébrités et des sculpteurs moins connus appuyés par une personnalité politique de Paris ou de Nancy ; un sculpteur, Peynot, admis à se présenter hors liste au concours ; un autre, Marqueste, se faisant aider — ou plus ? — par un certain Cuny (?)[76] ; et enfin Rodin, continuellement soutenu par Roger Marx, secrétaire du Comité parisien, mais aussi journaliste influent ; puis, pour conclure, un vote d'après des maquettes à l'anonymat de pure forme.

Véronique WIESINGER

VI, 2
La commande

Cat 141

Fig 243 à 245

Commander une œuvre à un sculpteur ne constitue nullement un fait nouveau au XIXe siècle. Cette pratique y prend cependant une ampleur nouvelle, sans précédent, due d'abord au développement également sans précédent que connaît alors la sculpture. Celle-ci accompagne partout les vastes programmes architecturaux mis en œuvre par le développement de l'urbanisme, vient peupler les squares, places et carrefours nouvellement aménagés dans les villes en pleine croissance, décore la plupart des bâtiments publics rénovés, donne forme au culte des Grands hommes. Bref, art civique, art social par excellence, la sculpture est partout et cette amplification suscite de nombreuses commandes, ce qui appelle un certain nombre de questions — qui sont les commanditaires, à quels artistes passent-ils commande, pourquoi et selon quel processus ? — et fait naître quelques problèmes dont l'essentiel est celui de la part d'autonomie, totale ou relative, qui demeure au sculpteur dans la conception et la réalisation de l'œuvre, face au pouvoir de décision que représentent les commanditaires, eux-mêmes soumis largement au jugement de goût que ceux qui financent les projets, c'est-à-dire, lorsqu'il s'agit de monuments publics, les souscripteurs. A l'ensemble de ces questions, seules des études ponctuelles peuvent apporter des réponses satisfaisantes ; il en existe déjà quelques-unes. Nous renvoyons en priorité à l'étude que Dominique Vieville consacra à la commande faite à Rodin en 1885, par la municipalité de Calais, d'un Monument aux Bourgeois de Calais[1]. Le travail de Sophie Janin sur *Les Commandes artistiques de l'Etat à sujets politiques de 1880 à 1900*[2] est également fort précieux ; enfin, dans ce même catalogue, Thérèse Burollet présente une étude de la commande faite par l'Etat à Bartholomé, du monument Jean-Jacques Rousseau destiné au Panthéon.

Les notes du chapitre VI,2 se trouvent page 416.

Pour notre part, sans songer à les traiter parfaitement, il nous faut résumer les principaux points d'intérêt qu'offre l'étude de cette pratique. Ce sont des centaines de statues, bustes ou médaillons qui furent commandés à des dizaines de sculpteurs durant tout le siècle, par l'Etat (l'empereur ou la République), par la Ville de Paris, par les municipalités, des plus grandes aux plus petites, par de simples mécènes ou encore par des comités constitués spécialement en vue d'organiser et de mener à bien la réalisation de tel ou tel monument. Ces commandes étaient destinées à orner les bâtiments publics municipaux ou nationaux (l'Institut, le Sénat, la Bibliothèque nationale, la Sorbonne...), les musées (musée du Luxembourg, Galerie de Versailles...), les jardins (les Tuileries, le Luxembourg), les théâtres, l'Opéra et tous lieux culturels. En connaître le nombre exact impliquerait que l'on ait dépouillé de manière exhaustive la série F 21 des Archives nationales consacrée aux commandes et achats de l'Etat[3], deux modes de financement qu'il est parfois malaisé de distinguer nettement l'un de l'autre[4], diverses séries (en particulier VM 92) des Archives départementales de la Seine[5], dépouillement que l'on peut compléter par celui des procès-verbaux des séances du Conseil municipal de Paris (à partir de 1871) et celui du Bulletin municipal officiel, imprimé, excellent instrument de travail qui n'a malheureusement pas son équivalent pour la commande de l'Etat ; il faudrait également dépouiller les registres de délibérations de l'ensemble des conseils municipaux, dont on trouve parfois trace dans la série F1 C1 des Archives nationales consacrée aux hommages publics[6] ; il faudrait enfin pouvoir faire le relevé des dossiers conservés dans les dépôts d'archives municipales, fort précieux puisqu'ils contiennent, outre le registre de délibérations des comités, la correspondance échangée entre ces comités et le sculpteur, source irremplaçable d'étude pour quiconque s'intéresse au problème que pose le statut de l'artiste dans la société.

Ces artistes qui bénéficièrent de commandes, qui sont-ils ? Feuilleter les dossiers d'archives nous apprend rapidement que presque tous les sculpteurs ont sollicité et obtenu une ou plusieurs commandes, des plus « grands » (David d'Angers, Carpeaux, Barrias, Rude, Rodin, Dalou...), aux plus modestes. Qui se souvient, en effet aujourd'hui de Lescorné qui exécuta sur commande en 1861 une statue en marbre de *L'honneur*[9], de Baujault auquel l'Etat commanda en 1875 la statue en marbre d'un *Jeune Gaulois*[8] ou encore de Dagonet à qui il fut commandé, également par l'Etat, en 1894, deux bas-reliefs (*Oiseaux de proie*) destinés au Muséum d'histoire naturelle ? Pour ceux-ci, la sculpture coûtant fort cher, la commande se trouvait être souvent le seul moyen de réaliser une œuvre, et donc de pouvoir exposer et se faire connaître. En obtenir une était donc une nécessité absolue, ce qui explique le nombre impressionnant de demandes reçues par les commanditaires possibles, essentiellement l'Etat, sollicitations[10] assorties de recommandations venues d'hommes politiques (députés et sénateurs) proches du ministère, proches surtout du directeur des Beaux-Arts qui, en la matière détenait un pouvoir presque absolu, même si les arrêtés de commande étaient signés par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts[11]. Tout le processus mis en œuvre par la pratique de la commande et qui conduit de la sollicitation à la réalisation et au paiement de l'œuvre commandée est parfaitement clair et relativement aisé à saisir à travers la lecture des archives, le paiement de la commande étant même tout-à-fait codifié ; c'est ainsi que les bustes sont tous payés 2 400 francs sous le Second Empire et jusqu'au tournant du siècle, les statues étant payées entre 8 000 et 15 000 francs. Le paiement s'effectue toujours en trois fois[12], l'artiste touchant un tiers de la somme totale après chacune des trois visites obligatoires d'un inspecteur. Celui-ci rédige alors un rapport, le plus souvent décevant, car il se contente de noter rapidement le degré d'avancement du projet, sans émettre d'avis très pertinent sur la qualité esthétique de l'œuvre, sauf sous la IIIe République qui se montre de plus en plus exigeante vis-à-vis des commandes[13]. La troisième visite entraîne le solde de la somme due à l'artiste et la livraison de l'œuvre au dépôt des œuvres d'art de l'Etat, où elle se trouve inscrite sur les inventaires et où, parfois, elle reste enfouie à tout jamais !

L'ensemble du processus a été bien étudié par Sophie Janin[14], mais au surplus, il serait fort intéressant de déterminer s'il n'est pas, sociologiquement, des artistes-types, auxquels s'adressaient en priorité les commanditaires. Une première étude, même rapide laisse effectivement percevoir qu'il est des trajectoires-types qui conduisent à la commande. En laissant de côté les artistes nécessiteux, fort nombreux, auxquels l'Etat se faisait un devoir de venir en aide, par charité d'abord (la mention « urgence-misère » accompagne bien souvent les avis de recommandation) et d'autre part les artistes exceptionnels que sont les David d'Angers et les Rodin, on peut considérer qu'un homme comme Charles Desvergnes représente parfaitement le « sculpteur-bénéficiant-de-commandes-moyen-type ». Elève boursier de sa ville natale (Bellegarde du Loiret) dans l'atelier de Chapu, à l'école des Beaux-Arts, il y remporte, à force de travail, la plupart des médailles des concours d'ateliers : médailles de composition de bas-reliefs en 1877, médaille d'esquisse pour la ronde-bosse en 1877 et médaille d'archéologie en 1897. Dès 1881, il concourt pour le Grand Prix de Rome qu'il finit par remporter en 1889. De retour de Rome, sa pugnacité est récompensée par de nombreuses commandes : le *commandant Arago défendant l'entrée du faubourg Bannier contre les Allemands en 1870* (Orléans), le *monument de la Défense nationale* (Melun, 1902), le *monument aux enfants de la Seine-et-Marne morts pendant la guerre de 1870* (1901) ; enfin, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900, on lui confie la réalisation de deux groupes, pour le Petit Palais (*l'Histoire* et *l'Archéologie*) et pour le Palais des Lettres, des Sciences et des Arts (*Les Sciences*) ; Charles Desvergnes est médaille d'or au Salon des artistes français en 1895, médaille d'argent lors de l'Exposition universelle de 1900 ; il est décoré de la Légion d'honneur en 1904[15]. Ainsi donc, les hommes chargés d'honneur et de médailles, sinon de mérites, se partagent la plus belle part des commandes. Ils obtiennent, parmi celles-ci, les plus intéressantes, les plus gratifiantes, celles qui sont aussi le plus étroitement contrôlées par les commanditaires, alors qu'il semble bien que toute liberté ait été laissée aux sculpteurs à qui l'on commandait un buste uniquement parce qu'ils étaient misérables et qu'ils avaient beaucoup insisté auprès de l'administration. La liberté du sujet leur était même parfois laissée. C'était ainsi que le 30 avril 1846, Demesmay propose au ministre — qui accepte — un sujet : « Monsieur le Ministre » écrit-il « ayant appris que la statue de Marguerite de Valois que j'avais l'honneur de vous désigner comme sujet de la commande que vous avez bien voulu m'allouer n'était plus à donner, je prends la liberté de vous désigner aujourd'hui comme sujet que j'aimerais à traiter Marie-Louise d'Orléans. »[16] Cette pratique demeure cependant rare. Le jeu de la commande consiste le plus souvent à allouer à un quémandeur un projet précis, que l'on veut voir réaliser pour une destination également précise. Le commanditaire ne laisse alors au sculpteur que la liberté de conception. Daillon est ainsi prévenu, le 5 août 1895, par le

préfet des Bouches-du-Rhône, qui l'avait recommandé auprès de Roujon afin qu'il obtienne la commande d'un buste de Vauvenargues pour la ville d'Aix, qu'il « peut commencer son esquisse, toute liberté lui étant laissée quant à la conception de son modèle »[17]. Naturellement, de plus amples « précautions » sont prises par les commanditaires lorsque le projet est plus important, en particulier lorsqu'il s'agit de grands monuments publics dont la réalisation est alors confiée à un sculpteur choisi en raison de sa notoriété locale ou nationale et dont le talent peut laisser supposer la naissance d'une œuvre originale dans sa conception. Parmi ces grandes commandes déjà étudiées, on peut citer celles faites à David d'Angers (le *fronton du Panthéon*, la *statue de Riquet* à Béziers ou encore celle de *Jean Bart* à Dunkerque), celles faites à Rodin (le *Monument des Bourgeois de Calais*, la *statue de Balzac* commandée par la Société des gens de lettres, le *Monument Hugo* destiné au Panthéon commandé par l'Etat,..) ou encore la statue de Hugo commandée à Barrias en 1896[18]. De tous ces exemples, il ressort que le sculpteur, si éminent soit-il, se trouve soumis à l'avis du comité[19] qui gère la réalisation du projet. Un contrat est généralement passé entre les commanditaires et le sculpteur. Ce contrat stipule les délais d'exécution de la commande, son prix, et détermine les grandes lignes du programme sculptural. Ce contrôle, plus ou moins « prégnant » peut entraîner un conflit entre le sculpteur et le comité. Un petit conflit éclata ainsi entre Barrias et Paul Meurice, président du comité Hugo, au sujet de l'opportunité d'installer sur le piédestal un bas-relief commémorant *La Nuit du 4*, qui n'était pas prévu dans le programme initial, défini dans le traité signé le 28 juillet 1896[20]. Un conflit beaucoup plus grave éclata entre Rodin et le comité du *Monument des Bourgeois de Calais*. Il ne portait pas, comme l'analyse justement Dominique Vieville, sur le choix iconographique du sculpteur, mais sur l'interprétation de l'œuvre, c'est-à-dire finalement sur la signification et la fonction de la sculpture publique. En ce sens, ce conflit qui se situe dans les années 85-95 du siècle — soit à la fin du siècle, — est exemplaire car il apparaît comme fort révélateur de l'évolution, encore sous-jacente mais déjà définitive, que connaît alors la sculpture publique et qui la conduit vers une indépendance de plus en plus grande vis-à-vis des normes sociales et publiques auxquelles adhérait jusqu'alors le sculpteur. Sous l'action de Rodin, la sculpture va perdre son rôle dédicatoire et commémoratif pour ne plus s'affirmer qu'au travers de sa propre identité plastique. En même temps qu'une page de la sculpture se trouve ainsi tournée, se tourne également une page de l'histoire de la commande, page toujours prête à être rouverte dès lors que la société renoue ou tente de renouer avec ces valeurs du XIXe siècle que furent le culte du Grand Homme, la croyance en la vertu pédagogique de l'Art, la croyance également en ses vertus civiques et politiques.

Chantal MARTINET

Le monument à Jean-Jacques Rousseau pour le Panthéon

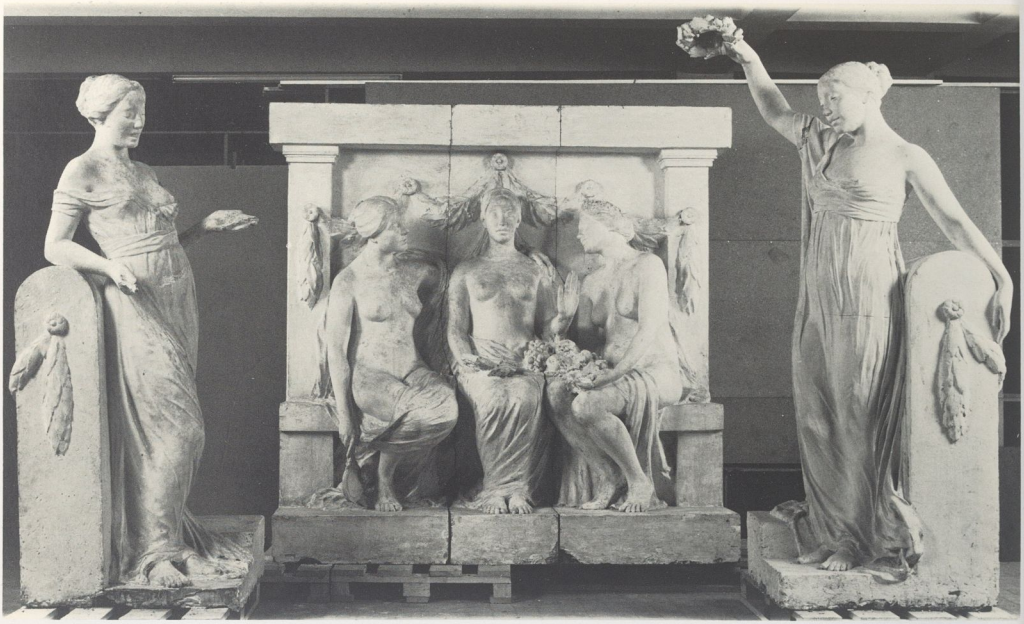
Jean-Jacques Rousseau apparut comme le symbole de la liberté dès l'époque de la Révolution. Ses restes furent transportés d'Ermenonville au Panthéon en 1793 et la Convention le 5 novembre décréta le premier projet d'un monument à sa gloire, mais les choses s'enlisèrent pour de longues années malgré quelques reprises d'intérêt sporadiques (cf. Paul Vitry, « Les monuments à J.-J. Rousseau, de Houdon à Bartholomé, *Gazette des Beaux-Arts*, août 1912, pp. 97-117). En 1878, lors du double centenaire de la mort de Voltaire et de Rousseau, les diverses factions religieuses et politiques ne purent s'entendre sur une commémoration commune (cf. Jean-Marie Goulemont et Eric Walter, « Les centenaires de Voltaire et de Rousseau, *Les lieux de mémoire*, dirigé par Pierre Nora, 1984, pp. 381-420). En 1897, la mission confiée à Ernest Hamel aboutit à l'exhumation par Marcelin Berthelot des corps des deux philosophes (Arch. nat. F^21^ - 6162). La cérémonie macabre en présence d'une foule avide eut un retentissement très discuté, mais l'événement déboucha en mars 1898 sur la proposition d'élever un tombeau définitif aux deux précurseurs de la Révolution. L'exécution en resta lettre morte, jusqu'à ce que neuf ans plus tard, en janvier 1907, Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, répondant au vote du Parlement, commande à la fois pour la nef supérieure du Panthéon le tombeau de Jean-Jacques Rousseau à Albert Bartholomé (Fig 243) et celui de Voltaire à Victor Segoffin. Un important ensemble de lettres et de documents (Arch. nat. F^21^ - 4168) nous permet de suivre d'une façon précise la commande à Albert Bartholomé du modèle en plâtre d'un monument funèbre destiné au Panthéon puis l'historique de son exécution. Ce dossier laisse apparaître une ambiguïté sur le rôle exact du futur monument — tombeau ou cénotaphe? — et une incertitude sur son emplacement dans la partie supérieure de l'édifice.

Fig 243

L'arrêté de commande du 22 octobre 1907 fixe le prix du modèle en plâtre à la somme de 15 000 francs, payable en plusieurs exercices. Bartholomé qui devra s'entendre avec l'architecte du Panthéon, M. Nénot et avec Segoffin, sculpteur du monument de Voltaire, demande à être totalement libre dans sa conception générale de l'œuvre et en reçoit l'assurance. Une grande part de la correspondance du dossier conservé aux Archives nationales concerne les réclamations du sculpteur, s'efforçant d'être payé — le solde du modèle ne sera versé qu'en 1913, un an après l'exécution du monument définitif — mais le plus intéressant de ces documents apparaît dans une lettre où l'artiste s'explique sur la genèse de son modèle et ses méthodes de travail. Il ne veut, ou ne sait pas, faire d'esquisses en petit format comme c'est généralement l'usage et n'aime travailler qu'à grandeur définitive : « *Je me suis mis au travail, et ignorant quelle serait la somme attribuée à l'exécution, je me suis laissé aller à des préoccupations sculpturales sans penser à autre chose. J'ai adopté un système qui m'est très cher ; au lieu d'arrêter entièrement une maquette dont je serais prisonnier, j'ai commencé l'étude d'un important fragment me réservant de modifier les autres parties du projet suivant les réflexions que m'inspirerait la partie actuellement en cours d'exécution.* »

On comprend les problèmes de devis que pose une telle approche, l'artiste sollicitant du Bureau des Travaux d'Art un ordre de grandeur pour le coût global du monument et l'administration réclamant au statuaire une estimation préalable. Ce même souci de progresser très vite vers l'exécution finale l'amène le 14 janvier 1910 à réclamer la commande de l'exécution définitive avec l'assurance non seulement de l'autorisation officielle mais la fixation des sommes qui lui seront allouées. Le ministre lui répond enfin le 13 mai pour commander l'exécution en marbre du groupe central

Fig 243
Albert BARTHOLOMÉ, 1848-1929
Monument de Jean-Jacques Rousseau
Pierre, 1912
Paris, Panthéon



Cat 141

moyennant le prix de 20 500 francs. Il est curieux de noter qu'il était spécifié que le praticien engagé par le sculpteur devait être Français. D'autre part, désireux de valoriser sa politique de commandes, le sous-secrétaire d'Etat avait insisté pour que Bartholomé présente la partie centrale du modèle en plâtre **(Cat 141A)** au Salon de la Nationale des Beaux-Arts de 1910 où le groupe des trois figures assises, la Philosophie entre la Nature et la Vérité, exposé sous le n° 1708, fut bien accueilli par la critique.

Pressé de commencer le travail définitif, afin d'être prêt pour juin 1912, date du deux centième anniversaire de la naissance de Jean-Jacques Rousseau, Bartholomé prend, dès 1910, à ses « *risques et périls* » la décision de commencer non seulement le groupe central mais aussi les deux figures qui devaient l'encadrer et dont les modèles étaient terminés **(Cat 141B)** (Fig 244). Ici se place une nouvelle difficulté pour le sculpteur : le marbre de Carrare qu'il attend n'arrivant pas, il pense au marbre français de Saint-Béat et se rend sur place dans les Pyrénées pour constater que la carrière n'est plus exploitée. Il propose alors au ministre de réaliser le monument en pierre, ce qui lui est accordé. Il s'attaque aussitôt à l'ensemble du monument bien que seule la partie centrale lui soit commandée et pas encore payée.

Bartholomé se plaint plusieurs fois amèrement de n'avoir encore reçu qu'un acompte dérisoire étant donné les frais importants que nécessite un tel travail. En février 1911, il se trouve si gêné financièrement qu'il finit par demander nette-

Cat 141 A, B, C
Albert BARTHOLOMÉ, 1848-1928
Monument de Jean-Jacques Rousseau au Panthéon
Modèle plâtre, 1910
A. Partie centrale H. 2,15 ; L. 2,30 ; P. 0,95
B. Gloire H. 2,25 ; L. 0,87 ; P. 0,82
C. Musique H. 1,99 ; L. 0,96 ; P. 0,83
Paris, musée d'Orsay.

Fig 244
Albert BARTHOLOMÉ
La Gloire du Monument de Jean-Jacques Rousseau
Plâtre original, 1910
Photographie prise dans l'atelier de l'artiste

Fig 245
Albert BARTHOLOMÉ, dans son atelier rue Raffet, travaillant à la figure en pierre de la Gloire
Photographie, vers 1911

Fig 244

Fig 245

ment s'il doit interrompre sa tâche. Il n'a touché en tout qu'un acompte de 7 500 francs sur le modèle et n'a encore rien reçu pour la réalisation de la partie centrale ; il réclame donc les 28 000 francs qu'on lui doit encore et, insistant sur le fait que juin 1912 est très proche, il tient à se décharger de sa responsabilité si le monument n'est pas terminé à temps. Il fera même intervenir Poincaré en personne pour appuyer sa demande d'argent auprès de Dujardin-Beaumetz. De plus, les figures latérales n'étaient toujours pas réellement commandées bien qu'elles soient déjà très avancées. Toutes ces tractations aboutissent enfin en mars au paiement d'un acompte sur le groupe central et à la commande de la traduction en pierre de la figure de droite symbolisant la *Gloire* (Fig 245) pour la somme de 14 000 francs payable en plusieurs exercices, accompagnés une fois encore de bonnes paroles pour les règlements à venir.

En mai 1911 on prévoit, à la demande de Bartholomé, de consulter l'architecte en chef, M. Laloux, pour la présentation du monument au Panthéon. Le 11 juillet suivant celui-ci rend compte au sous-secrétaire d'Etat de sa visite à l'atelier de l'artiste et de leur réflexion commune sur l'emplacement définitif. Le statuaire et l'architecte ont constaté sur place que le futur monument à Mirabeau de Jean-Antoine Injalbert, prévu dans le transept, serait trop important pour ne pas gêner le monument de Rousseau et proposent de modifier l'implantation de ce dernier en l'accolant à l'un des piliers du dôme central. Cette suggestion n'étant pas acceptée tout de suite, Bartholomé insiste le 16 janvier 1912 pour obtenir une décision ferme étant donné la proximité de l'inauguration. Si les figures sont terminées leur cadre d'architecture n'est pas commencé car, comme l'allégorie de la Musique et la pierre tombale de Jean-Jacques Rousseau, il n'a même pas fait l'objet d'une commande régulière. Pour obtenir satisfaction le statuaire doit rappeler l'avis favorable à cet emplacement donné par M. Dujardin-Beaumetz et M. Poincaré trois ans plus tôt.

En janvier 1912, le sculpteur doit, pour répondre à la tracasserie administrative, faire un devis détaillé récapitulatif de ses dépenses et de l'évaluation de son travail d'artiste durant trois années. Ce document nous apporte des précisions inhabituelles sur le temps passé, tant pour la mise au point — la journée est payée 11 francs — que pour les

praticiens — la journée est à 15 francs — ou pour le sculpteur ornemaniste dont la journée est évaluée à 20 francs. Tout est prévu: transport, bardages et même les « imprévus » évalués à 5 000 francs, ces imprévus qui font réagir vivement une administration qui ne peut comptabiliser cette rubrique. L'estimation du monument complet revient à 78 810 francs, somme que le bureau des travaux d'art discute aussitôt, soulignant en particulier l'économie que représente le passage du marbre à la pierre. Bartholomé, à coup de pneumatiques, transigera à 67 000 francs puis à 65 000 francs qui d'ailleurs ne lui seront pas payés tout de suite. Le 14 février 1912 l'administration régularise enfin la commande de la figure de la Musique et de la pierre tombale avec son médaillon de marbre inspiré de Houdon. Le paiement laborieux s'échelonnera ensuite sur les exercices de 1912-1913 et le solde sera versé en janvier 1914. Le monument sera alors inventorié par le conservateur du Dépôt des Marbres sous le n° 2667.

L'inauguration du 30 juin 1912 pour le bicentenaire de la naissance de Rousseau donna lieu à une cérémonie grandiose mais au protocole trop rigoureux, qui coûta l'énorme somme de 30 000 francs: à la *Marseillaise* chantée par 1 600 exécutants succéda la cantate *La Gloire* commandée à Camille Saint-Saëns pour l'événement... et parmi les discours de circonstance ce fut le président Fallières qui félicita Bartholomé (Arch. nat. F^{21} - 6160).

Le sculpteur tirera de cet hommage une telle satisfaction qu'il fit frapper une médaille commémorative de l'événement, en bronze argenté, dont l'avers est le propre médaillon du monument (musée Bonnat, Bayonne).

Considéré par tous comme « le maître du Monument aux morts » — n'oublions pas le succès immense du cénotaphe du cimetière du Père-Lachaise — Bartholomé (Fig 23) reçut à partir de 1918 de nombreuses demandes des municipalités pour célébrer les morts de la Grande Guerre. Le sculpteur, déjà vieux, ne peut satisfaire à toutes les commandes avec des œuvres vraiment nouvelles. S'il réalise des créations originales pour les monuments aux morts de Crépy-en-Valois, de Cognac ou du Palais de Justice de Paris, il emprunte pour certains autres des figures à des œuvres antérieures. Cette démarche correspond d'ailleurs à son goût de retravailler souvent sur un même sujet. Ainsi la statue de la *Gloire* servira successivement au tirage de bronzes pour Cormeilles-en-Parisis et Saint-Jean-d'Angély (encore en place). Il lui fallut naturellement obtenir l'autorisation du ministère pour la réutiliser, autorisation d'autant plus facilement accordée que le premier solliciteur était le très célèbre historien de l'art Louis Gonse, membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts et maire de Cormeilles-en-Parisis. Le fondeur Hébrard exécuta les deux reproductions en bronze d'après le plâtre qui se trouvait au Dépôt des Marbres et le sculpteur, ne touchant pratiquement pas d'argent sur ces opérations, conçut leur présentation et surveilla leur mise en place. Hébrard exécuta d'autre part pour l'artiste une réduction de la *Gloire* en bronze doré (H. 0,63 m; cf. vente Bartholomé, 1956, n° 14).

La composition architecturale du cénotaphe de Jean-Jacques Rousseau manifeste une volonté de néo-classicisme chez Bartholomé qui se voulait en accord avec l'architecture de Soufflot. L'équilibre harmonieux du monument vient des verticales et des horizontales fortement marquées qui renforcent la stabilité presque austère des figures. Bartholomé, en 1907, était remarié avec son modèle et la jeune femme prêta ses formes classiques non seulement à la *Gloire* qui reprend un portrait d'elle mais aussi des autres allégories. Cette uniformité donne à l'ensemble un caractère particulier de répétition qui n'est pas sans évoquer les scansions symbolistes d'un Hodler, mais ici pas de tensions: le calme grave et serein des jeunes femmes est proche de l'atticisme paisible des figures d'un Puvis de Chavannes. Et cependant, Bartholomé tend ici vers une simplification des formes et une ampleur de conception des volumes qui le rapprochent du jeune Maillol et annoncent l'art du XXe siècle. Paul Vitry sensible à ce refus de la virtuosité académique l'avait bien compris, qui écrivait: « *Et c'est tout: des lignes très simples, des gestes paisibles, des types très doux éclairés d'un rêve intérieur très profond.* »

L'exposition présente les cinq morceaux réaccordés du modèle en plâtre, déposé depuis 1927 au musée du Mans où il fut badigeonné en blanc et démonté selon les plans de coupe du mouleur pour être placé dans les réserves où il a beaucoup souffert. Sa restauration a été entreprise à l'occasion de cette manifestation, par George Barthe.

Thérèse Burollet

VI, 3
La souscription

Cat 142

Fig 246 à 256

« ÉRIGÉ PAR SOUSCRIPTION »

La Bibliothèque nationale conserve une multitude de prospectus[1] appelant à la souscription pour financer différents projets. Citons, arbitrairement, un *Appel à la souscription pour la fondation d'une société ayant pour but de combattre la propagande socialiste* (Lyon, 1830), une *Souscription pour la tombe de Flora Tristan* (Paris, 1846), une *Souscription en faveur des catholiques irlandais* (Nantes, 1851), une *Souscription au bouclier national représentant le vote universel, hommage au Prince-président* (Paris, 1852), une *Souscription à la vie des grands hommes*, de M. de Lamartine (Paris, 1859), une *Souscription à dix centimes pour offrir une médaille à la veuve de John Brown* (Paris, 1867), une *Souscription ayant pour but de fournir aux instituteurs les moyens de visiter l'Exposition universelle* (Paris, 1867), une *Souscription démocratique pour payer la rançon de la France* (Lyon, 1872), une *Souscription nationale pour le rétablissement de la statue de Napoléon Ier sur la colonne Vendôme* (Boulogne-sur-Seine, 1875).

Cette énumération fait apparaître d'emblée que ce mode de financement fut extrêmement répandu durant tout le siècle, des lendemains de la Révolution à la veille de la Première Guerre mondiale. Elle montre aussi que la pratique de la souscription, destinée à financer les projets les plus divers, ne peut être considérée comme l'apanage d'un régime politique ou d'une école de pensée. « L'appel à la générosité de tous » fut au contraire un leitmotif du XIXe siècle, de tout le XIXe siècle. La signification de cette pratique, sa raison d'être, doit être cherchée dans les profondeurs de la vie sociale et culturelle du siècle, d'où jaillit précisément cette autre grande « affaire du siècle » que fut la sculpture publique.

Les notes du chapitre VI,3 se trouvent page 416.

La convergence des deux pratiques résulte d'abord et en profondeur du sens que le XIXe siècle accorde à la sculpture, à la sculpture et non à la peinture : nous n'avons trouvé aucune trace de souscription destinée à financer un quelconque projet pictural, pas même un grand décor public. Sans doute cette convergence se trouve-t-elle impliquée dans la fonction que le XIXe siècle attribue à la sculpture au sein de la société qui se met alors en place. Etudier la souscription, ses mécanismes, ses significations, ses résultats, devrait donc permettre de mieux cerner la place de la sculpture publique dans la vie culturelle, artistique et sociale du XIXe siècle. Cela devrait également permettre d'approndir le sens qu'il convient d'accorder au concept de « publicité » traditionnellement appliqué à cette forme d'art, et cela dans le contexte du XIXe siècle, dont une telle étude aide à préciser l'identité historique au-delà des régimes politiques qui l'ont successivement marqué.

Le sujet mériterait de susciter une thèse. En attendant, notre propos consistera simplement à mettre à jour quelques-unes des caractéristiques de cette pratique, en tâchant d'en dégager le sens.

En 1840, David d'Angers dresse une liste des monuments érigés en France par voie de souscription[2]. Elle est déjà longue. Y figurent surtout des statues de grands hommes honorés par leur ville natale : écrivains (Montaigne, Corneille, Racine, La Fontaine...), savants (Ambroise Paré, Cujas...), quelques grands militaires (Kléber, Beaurepaire, le maréchal Lannes...). Le nombre de projets de monuments, certains sans lendemain, destinés à être financés par souscription grandit ensuite, tandis que se développe ce qui a pu être désigné, du fait même de sa fréquence, du terme légèrement péjoratif, de « statuomanie ». Parmi les souscriptions qui éclosent alors, citons pêle-mêle, afin d'en mesurer la diversité, une *Souscription pour ériger une statue à Nicolas*

Poussin dans sa ville natale, aux Andelys (Paris, 1843); une *Souscription pour le monument à élever à la mémoire de Jean Gutenberg, inventeur de l'imprimerie* (Strasbourg, 1840); une *Souscription pour le monument de Saint-Louis à Aigues-Mortes* (Aigues-Mortes, 1846); une *Souscription nationale pour le monument à élever à la mémoire d'Olivier de Serres, père de l'agriculture française* (Villeneuve-de-Berg, 1852); une *Souscription nationale en faveur du monument qui s'élève en l'honneur de l'Immaculée Conception sur le rocher de Corneille, au Puy (Haute-Loire)* (Le Puy, 1854); une *Souscription nationale pour l'érection d'un monument à la mémoire de l'amiral Bruat à Colmar* (Colmar, 1861); une *Souscription nationale pour élever une statue à Voltaire* (Paris, 1867); une *Souscription nationale à un franc pour élever un monument à la mémoire de M. Thiers* (Paris, 1877) (Fig 246); une *Souscription pour un monument à ériger à la mémoire du représentant du peuple Bourzat* (Brive, 1878); une *Souscription pour élever un monument funéraire à Mme Vatan* (Bourges, 1877); une *Souscription pour élever une statue à Edgar Quinet* (Bourg, 1883)... cette liste qui pourrait être allongée indéfiniment confirme les indications contenues dans les études de Jacques Lanfranchi sur les statues parisiennes (Jacques Lanfranchi, 1979), de Denis Saillard sur les statues et monuments commémoratifs de Franche-Comté (Denis Saillard, 1983) et dans notre propre étude sur les monuments commémoratifs de Seine-et-Marne (Chantal Martinet, 1979). Tous ces travaux font apparaître, sans qu'il soit possible de dresser de statistiques définitives[3] que la souscription, quelle soit privée (elle peut émaner d'une société savante, d'une école, d'un groupe d'amis...), municipale, départementale, régionale, nationale, voire internationale[4], est bien le mode de financement le plus répandu pour la statuaire publique. Pour être plus précis, il faudrait dépouiller l'ensemble des registres de délibérations des conseils municipaux, qui sont sollicités tout le long du siècle, y compris ceux des très petites communes.

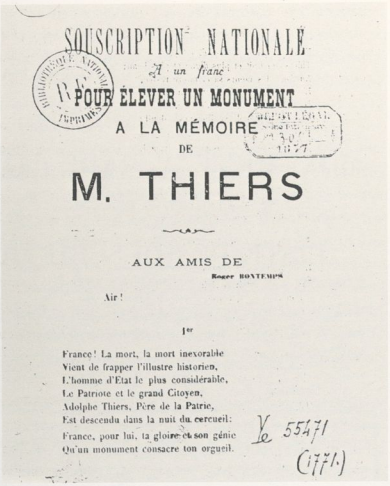
Nous avons étudié, à titre d'exemple, les demandes reçues par des communes de tailles très diverses : Esbly, petite commune seine-et-marnaise de moins de mille habitants, Fontainebleau (15 000 habitants) et Dijon, capitale régionale.

Esbly alloue, en avril 1886, 10 francs pour le monument Braille élevé à Coupvray, mais rejette, le 1er mai 1893, la demande du comité chargé d'élever une statue à Jules Ferry à Saint-Dié; le 16 novembre 1891, le conseil municipal vote un crédit de 20 francs pour la statue de Raoult qui doit être érigée à Meaux; en novembre 1894, il vote un autre crédit, de 25 francs, pour le monument Carnot de Fontainebleau; le 16 février 1896, 10 francs pour la statue de Pasteur à Dole et 10 autres francs pour celle d'Arbois; le 19 décembre 1896, 10 francs pour le monument aux morts de Melun; en février 1904, 10 francs pour le monument aux morts de Meaux et encore 10 francs, le 27 février 1907, pour le monument de Jules Ferry à Paris[5].

Le cas ce cette petite commune est exemplaire. Elle reçoit des demandes de souscription pour tous les monuments qui peuvent la concerner : ceux érigés dans le canton ou au chef-lieu d'arrondissement, donc en l'honneur de héros locaux, comme ceux élevés à la gloire des grands hommes de la République, qui appartiennent à tous, et elle souscrit presque toujours, même si ses dons sont modestes.

Plus importante, la ville de Fontainebleau est plus sollicitée. Le 24 mai 1883, elle vote un crédit de 100 francs pour la statue de Gambetta à Paris; le 11 mars 1887, elle alloue 50 francs au monument Millet de Cherbourg, mais elle refuse, le 17 juin 1887, tout crédit pour les monuments Vercingétorix (Gien) et Voltaire (Saint-Claude); elle refuse encore de souscrire le 20 septembre 1894 pour les monuments Carnot de Lyon, Nolay, Roanne et Limoges (elle élève elle-même un monument au président assassiné); le 22 novembre 1895, nouveau refus pour les monuments destinés à Victor Duruy à Villeneuve-Saint-Georges, au général Hoche à Lorient, à Victor Hugo à Besançon, à Pierre Leroux à Boussac, ainsi que pour le monument Duchêne de Boulogne-sur-Mer; le 18 novembre 1898, elle oppose un refus global à toutes les propositions de souscriptions qui lui sont soumises, en particulier pour les monuments Macé et Garibaldi de Dijon; le 14 novembre 1901, 20 francs sont cependant alloués au comité du monument des Alsaciens-Lorrains de Paris et 50 francs sont votés le 11 novembre 1904 pour le monument Nocard de Provins, ainsi que 25 francs pour le monument au général Lamoricière et aux zouaves de Koléa; enfin, le 10 novembre 1911, la ville vote un crédit de 25 francs pour le monument patriotique de Bosserville et un autre de 20 francs pour le monument Auvert et Pouillot de Melun, le 5 octobre 1913[6].

Evidemment, plus la ville est importante, plus elle reçoit de demandes. Une capitale régionale comme Dijon en reçoit en moyenne, sous la Troisième République, temps fort de la statuomanie, une par mois[7]. C'est ainsi, par exemple, qu'elle en reçoit dix en 1890, deux pour des projets dijonnais, une pour un projet départemental et sept venues de toute la France. La ville accepte de souscrire neuf fois et refuse définitivement une seule fois, pour le monument Raoult qui doit être élevé à Meaux. La somme allouée est toujours la même : 25 francs pour les projets nationaux, de 100 à 300 francs pour les projets locaux (300 pour le buste de


SOUSCRIPTION NATIONALE

à un franc

POUR ÉLEVER UN MONUMENT

A LA MÉMOIRE

DE

M. THIERS

AUX AMIS DE

Roger BONTEMPS

Air !

1er

France ! La mort, la mort inexorable
Vient de frapper l'illustre historien,
L'homme d'Etat le plus considérable,
Le Patriote et le grand Citoyen,
Adolphe Thiers, Père de la Patrie,
Est descendu dans la nuit du cercueil:
France, pour lui, ta gloire et son génie
Qu'un monument consacre ton orgueil.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

Ye 55471 (1771)

Fig 247

VILLE DE MELUN.

La ville de Montereau fait appel au patriotisme des habitants de Seine-et-Marne, en ouvrant une Souscription pour la réalisation d'une pensée éminemment nationale, le projet d'érection d'une statue de l'Empereur NAPOLÉON Ier, en commémoration de la campagne de 1814, dans laquelle la population de notre département a courageusement secondé les efforts de nos vaillants soldats contre l'invasion étrangère.

C'est dans cette ville, qui a vu la bataille et la victoire du 18 février 1814, que cette statue sera élevée au plus grand guerrier des temps modernes.

Le Comité chargé d'exécuter cette grande œuvre s'adresse à tous les Citoyens; il accueillera toutes les offrandes, même les plus minimes, avec une égale reconnaissance.

La ville de Melun, chef-lieu de ce département qui a lutté de toute son énergie contre l'étranger, voudra s'associer, plus que toute autre, aux sentiments qui tendent à glorifier le souvenir de son héroïque défense.

La Souscription restera ouverte dans les bureaux de la Mairie jusqu'au 1er mai prochain.

Melun, le 26 mars 1865.

LE MAIRE, chevalier de la Légion-d'Honneur.

FÉL. POYEZ.

Melun — Imprimerie de Ad. DALMONT.

Fig 246

Fig 246
Souscription nationale à un franc pour élever un monument à la mémoire de M. Thiers
Prospectus, 1877
Paris, bibliothèque nationale, Imprimés

Fig 247
Appel à la souscription pour la statue de Napoléon Ier à Montereau
Affiche, 1865
Paris, coll. part.

Proudhon, 100 pour le monument « au drapeau »). Refus et acceptations s'expliquent par de multiples raisons: agacement des conseils municipaux face à la pléthore de demandes, manque d'argent, hostilité de certains au projet, querelles de clocher[8]...

Ces exemples permettent non seulement de mesurer la fréquence des demandes, mais aussi de saisir comment ces demandes circulaient: de Paris à la province (aux chefs-lieux de départements), de département à département, du chef-lieu d'arrondissement aux chefs-lieux de canton et réciproquement, de commune à commune, principalement lorsqu'elles sont de taille et d'importance administrative comparables. Une recherche exhaustive permettrait de dresser une géographie de la souscription riche d'enseignements pour l'histoire de la statuaire comme pour l'histoire politique.

Cette fréquence, qui constitue la souscription en fait de société s'explique d'abord par la signification qu'elle revêt aux yeux de ceux qui en prennent l'initiative, comme à ceux des souscripteurs. Elle est mise en évidence par l'étude des mécanismes simples et stéréotypés qui la règlent.

Les comités les plus fortunés, ceux qui sont responsables des projets les plus importants, commencent le plus souvent par faire imprimer des affiches annonçant l'ouverture prochaine de la souscription. Ces affiches sont collées sur les murs des villes intéressées par le projet. C'est ainsi que la ville de Montereau appelle la ville de Melun (chef-lieu du département) à souscrire pour la statue de Napoléon qu'elle compte ériger en commémoration de la bataille de 1814 (Fig 247). L'annonce est publiée en même temps dans les journaux locaux. Parfois, le comité fait imprimer une brochure, petit livret illustré, qu'il vend, bon marché, ou distribue gratuitement aux souscripteurs, à titre de récompense-souvenir. Ces modestes imprimés rappellent la vie et les mérites du futur statufié. Ils sont rédigés dans un style impératif, destiné à provoquer l'adhésion du souscripteur: « Etrangers et habitants du département, tous *voudront* concourir à cette œuvre et s'empresseront d'apporter leur pierre à ce monument... chacun *s'empressera* de s'associer à cet acte de justice nationale... la marine impériale *voudra* prendre part à cette souscription... Nous sommes persuadés que non seulement les anciens mobiles, mais encore les habitants de l'Orne en général *tiendront* à l'honneur de coopérer à une œuvre patriotique, toute française... Tous ceux qui *voudront* rendre hommage à Lamartine enverront leur souscription... ».

Après avoir ainsi interpellé publiquement les futurs souscripteurs, le comité prépare des listes de souscriptions collectives ou individuelles, qu'il dépose et distribue, dans les

VILLE DE FONTAINEBLEAU

ÉRECTION D'UN MONUMENT

A la Mémoire du Président CARNOT

Les Commissaires ont l'honneur de solliciter la Souscription de M .....

L'un des Commissaires :

Prière de vouloir bien faire parvenir la Souscription à M. ..... rue ..... n° .....

Fig 248

Fossigny, 18 avril 1895.

Monsieur le Maire,

J'ai l'honneur de vous adresser ci-inclus, un mandat-poste de 5 francs, souscrits, de la Commune de Fossigny, pour les monuments de Marius.

Daignez agréer, Monsieur, l'assurance de mon profond respect.

Le Secrétaire de mairie,

Régat

Fig 250

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

VILLE DE FONTAINEBLEAU

ÉRECTION A FONTAINEBLEAU
D'UN
MONUMENT A SADI CARNOT

Président de la République
L'illustre Hôte de Seine-et-Marne

LISTE DE SOUSCRIPTION

à retourner à la Mairie de Fontainebleau, avant le 1er décembre 1894

Fontainebleau a décidé d'ouvrir une souscription publique pour élever, sur une de ses places, un Monument à la mémoire de l'Hôte illustre de Seine-et-Marne auquel tant de liens le rattachaient.

La ville et le département se sont, de suite, inscrits, l'une pour 3,000 fr. et l'autre pour 1,000 fr.

Commune d

NOMS DES SOUSCRIPTEURS	MONTANT DES SOMMES	NOMS DES SOUSCRIPTEURS	MONTANT DES SOMMES
M. M. Fern... maire	10 f.	Dmy. Fontainebleau	1 f.
Monnery, conseiller	1 f.		
Mirey, Conseiller	0 50		
Trappe Louis id.	0 50		
Jannin Adolphe id.	1 f.		
Bonnet Léon id.	1 f.		
Dupuis Auguste id.	0 50	total	15 50

L'accusé de réception sera fait par la voie des journaux.

Fig 249

ÉRECTION A MONTEREAU
DE LA
STATUE DE L'EMPEREUR NAPOLÉON Ier

Autorisée par Décret Impérial du 6 avril 1864

Je soussigné

demeurant à

déclare souscrire pour la somme de

à l'Election du Monument à élever à Montereau, en commémoration de la Bataille du 18 Février 1814.

A

Envoyer à M. LECAT, Secrétaire de la Souscription à Montereau, ce Bulletin après l'avoir rempli et signé.

Fig 251

Fig 248
Appel à la souscription pour le monument Carnot à Fontainebleau
Prospectus, 1894
Fontainebleau, archives municipales

Fig 249
Liste collective de souscription pour le monument Carnot à Fontainebleau
1894
Fontainebleau, archives municipales

Fig 250
Lettre collective de souscription pour le monument Carnot à Fontainebleau
1895
Fontainebleau, archives municipales

Fig 251
Fiche individuelle de souscription pour la statue de Napoléon Ier à Montereau
1985
Montereau, archives municipales

mairies, chez les notaires, dans les bureaux des journaux (Fig 248-251). Le souscripteur inscrit son nom et la somme pour laquelle il souscrit, ajoutant parfois un titre, la fonction qui le désigne à cet effet: « un instituteur », un « républicain », « un patriote », « un franc-maçon », « un admirateur de... ». Il arrive, enfin, dans les plus petites communes que les membres du comité fassent du « porte à porte ». Cette quête donne lieu à de multiples anecdotes édifiantes, comme celle rapportée, lors de l'inauguration du monument aux morts de Melun, par un certain commandant Buval. Dans un humble logis, raconte-t-il, il a trouvé une femme et un enfant vivant dans la plus grande misère, le père étant au chômage. La femme, les larmes aux yeux, déclare ne rien pouvoir donner, mais l'enfant arrive en courant et offre le maigre contenu de sa tirelire[9]. L'histoire tient lieu de publicité et vise à prouver la popularité de la souscription au XIXe siècle.

Les modalités mêmes de la souscription comptent cependant moins que les textes qui l'accompagnent. Les termes employés pour désigner le souscripteur et le projet, le style, la typographie affichent le sens profond qu'il convient d'accorder à chaque souscription particulière et à la souscription en général.

Impératif, le ton est également persuasif. Tandis que l'emploi du futur engage par avance le lecteur, l'emploi de l'interjection (Ville de!... Habitants de!...) celui du vouvoiement ou du tutoiement individuel (Vous aurez à cœur de... Vous voudrez bien honorer de votre nom la liste des hommes de cœur qui... Toi qui lui fis cortège...) tendent à le persuader qu'il est directement et personnellement concerné par ce projet qui devient ainsi le sien[10]. Cette « personnalisation » va de pair avec le souci constamment affirmé (au moins en apparence) de démocratisation.

La souscription semble par définition démocratique dans la mesure où elle exprime nettement le désir de « faire appel à tous », de faire participer le plus grand nombre possible à un projet. Elle l'est cependant plus ou moins selon les catégories sociales auxquelles elle s'adresse en priorité, la nature du projet qu'elle leur soumet, le vœu financier qu'elle émet. Ainsi, dès 1820, les magistrats de la ville de Paris, ouvrant une souscription en l'honneur du duc de Berri, « font appel à l'offrande du riche comme au denier du pauvre ». En 1854, l'évêque du Puy, promoteur de la souscription nationale en faveur du monument à l'Immaculée Conception, de Bonnassieux, désire également associer, à sa manière, le peuple à son projet. « Le frère Philippe », écrit-il, « a demandé et obtenu pour les nombreux enfants que ses frères instruisent en France l'honneur de faire les frais du piédestal et ce seront les enfants de la classe laborieuse et pauvre qui porteront Notre-Dame-de-France sur son trône pacifique ». Encore plus tard, en 1867, le journal *Le Siècle*, lançant une souscription pour la statue de Voltaire, acte politique subversif qui lui vaut d'être poursuivi en justice, et souhaitant le concours le plus nombreux, précise « qu'afin de conserver à l'hommage rendu au promoteur de la Révolution française, un caractère tout démocratique, *Le Siècle* ne recevra pas de souscription au-dessus de 50 centimes »[11]. Dans les trois cas se trouve donc affirmée la volonté de faire participer le plus grand nombre, ce qui est une définition possible de la démocratie.

Cette volonté commune en apparence n'est cependant pas soutenue par les mêmes intentions. Sous la Restauration, il s'agit d'unir tous les Français (sans distinction sociale) autour du roi. Sous l'Empire, il s'agit d'unir tous les chrétiens autour de Marie, dans un grand élan de charité et d'œcuménisme, le but poursuivi dans l'un et l'autre cas étant bien de donner de la France l'image d'une nation unie et d'effacer ainsi les traces de divisions politiques et sociales. Le troisième projet est bien différent. Il n'exprime pas seulement la volonté de faire participer le plus grand nombre, il entend permettre à ce plus grand nombre d'y participer effectivement. Faire appel à l'argent de tous, cela peut rester un calcul économique, mais donner à chacun la possibilité de participer réellement au projet relève bien d'une intention démocratique. Il faut cependant éviter d'associer trop vite cette intention à des projets manifestement et uniquement républicains, voire radicaux. Parmi celles qui l'affichent, certaines ne paraissent pas émaner des milieux républicains. Ainsi en 1864, une souscription est ouverte à Saint-Girons pour élever un monument à un musicien député et « protecteur » de la ville, nommé Billault. Le conseil municipal, adressant sa demande de subvention à l'empereur, décide d'en fixer le prix à cinquante centimes « afin de la rendre accessible à toutes les bourses et de donner ainsi satisfaction aux vœux unanimes des populations »[12]. Il va de soi que le héros n'est pas un homme de la République et la municipalité de Saint-Girons paraît toute dévouée à l'empereur. Cet exemple met en évidence la distinction qu'il convient de faire entre pensée démocratique ou républicaine et pensée libérale. Celle-ci — qui prône l'ascension sociale individuelle et la promotion de l'homme sans pour autant revendiquer une authentique souveraineté politique du peuple — et qui a perduré durant tout le siècle et traversé le Second Empire est la pensée motrice des souscriptions comme celle de la sculpture publique.

Il se produit cependant une évolution sérieuse, qui

conduit progressivement à la fusion de la pensée libérale avec la pensée républicaine et démocratique. Elle se trouve confirmée par l'étude du vocabulaire servant à désigner la somme réclamée au souscripteur. *Tribut, offrande, obole* sont les termes les plus fréquents, mais ils n'ont pas le même sens, pas le même retentissement et ne sont pas employés en même temps. L'offrande est un terme du vocabulaire religieux qui évoque le don, qu'elle qu'en soit l'importance. L'obole, au contraire, évoque immédiatement une très petite somme. Elle est « la monnaie de l'aumône » dit le Larousse du XIXe siècle, dans une définition qui paraît quelque peu en désaccord avec son temps. En effet, le mot perd précisément au XIXe siècle le caractère péjoratif qui était le sien au XVIIIe et qui le redeviendra au XXe : les démocrates honorent la pauvreté et désormais ils utilisent ce mot qui l'évoque pour désigner toute petite somme susceptible d'être demandée, même aux plus pauvres. On le retrouve donc dans toutes les demandes de souscription réellement démocratiques, comme celle ouverte par les républicains du Cher pour élever un monument funéraire sur la tombe de la citoyenne Vatan. Leur appel est ainsi formulé : « Les libre-penseurs du Berry ou d'ailleurs, qui voudraient participer à cette œuvre de solidarité démocratique, peuvent adresser leur obole à Bourges, chez les citoyens...[13] » Fait symptomatique, l'obole ayant acquis ses lettres de noblesse, a supplanté tout autre terme, à tel point que le Robert de 1902 l'assimile à l'offrande (« l'obole est une modeste offrande... ») et la désigne comme la monnaie par excellence de la souscription (« apporter son obole à la souscription »).

Sécularisation et démocratisation se lisent dans cette évolution. Pourtant, l'idéal démocratique ne se limite pas à la possibilité offerte à tous de financer un projet. Celle-ci peut même avoir pour effet d'affaiblir le sens profond que revêt l'action de souscrire, acte d'adhésion, de participation, d'engagement, dont la portée symbolique dépasse amplement l'acte économique et met en jeu les fondements sociaux du siècle, et plus que tout, confère sa raison d'être à la statuaire publique qui acquiert ainsi sa pleine « dimension sociale ».

Souscrire est un engagement, celui de contribuer à la réalisation d'un projet commun. Innombrables sont les formules qui le disent. Elles ne sont pas vaines et chaque mot a son importance. L'engagement du souscripteur est attesté par l'apposition de sa signature sur les listes de souscription, parfois affichées et très souvent publiées par les journaux locaux ou par des revues spécialisées, comme l'annoncent, par avance, les fiches de souscription : « ... La liste des souscripteurs sera publiée par le *Moniteur de la flotte*... la liste des souscripteurs sera publiée dans les journaux de la Haute-Loire... le nom des souscripteurs sera publié dans le journal d'Argentan... » Le fait de publier ainsi le nom des souscripteurs peut, en un premier temps, être compris comme une récompense offerte à la vanité des intéressés, heureux de voir leur nom imprimé dans la presse locale. « Voir son nom imprimé, il y en a qui commettent des crimes rien que pour ça » ironise Flaubert[14], mais ce désir de publicité revêt sans aucun doute un sens plus profond.

Engagement public, la souscription appelle sur celui qui y participe la reconnaissance publique. Il s'y désigne lui-même en signant. Plusieurs cas sont possibles. Le souscripteur peut signer simplement de son nom. Il peut y ajouter un épithète, une fonction. Il est alors un franc-maçon, un libre-penseur, un patriote, un receveur des PTT, un facteur, un instituteur. Cet épithète le désigne à ses pairs et le situe dans la société et face à elle. Enfin, les signatures peuvent être collectives : les mariniers de Clamecy, les instituteurs de Jossigny, les républicains du Cher, les patriotes de Bosserville, les habitants d'Angerville... Cette forme de signature, fréquente, traduit le goût profond qu'eut le XIXe siècle pour l'Association, « ... verbe nouveau du monde, pensée de l'avenir, expression de la force que peut revêtir un groupe d'hommes face à la société, forme sociale destinée à mettre en pratique le principe d'égalité, fondement même de la démocratie »[15]. La souscription est bien avant tout une forme d'association et nous voyons poindre à travers elle l'un des problèmes fondamentaux que le XIXe siècle eut à résoudre : celui de la place de l'individu au sein de la société nouvelle qui se mettait alors en place, née d'une double révolution, politique et industrielle. Cette société, classiquement qualifiée de société de masse, se caractérise par la toute-puissance de l'Etat (héritage jacobin) au détriment des provinces et des communes, par l'émergence du prolétariat urbain et par l'affaiblissement des cadres sociaux, religieux et culturels traditionnels, autant de perturbations qui laissent l'individu isolé et désemparé. Mais tout se passe comme si la société, en même temps qu'elle engendrait ses maux, sécrétait consciemment ou non, des « remèdes » destinés à les faire oublier ou du moins à les rendre supportables. Le culte des Grands hommes, concrétisé par l'installation en place publique de statues et de monuments financés par souscription, nous paraît un de ces « palliatifs ».

De fait, la statuaire publique traduit dans le bronze et le marbre ce culte — énoncé par tout ce qui pense au XIXe siècle — qui fait de l'homme exceptionnel le conducteur de son peuple. Ne vient-il pas faire contrepoids au nivellement croissant de l'individu ? Par ailleurs, la statue érigée au centre

de la ville ou du village est porteuse d'un message qui s'adresse certes aux « générations futures », mais aussi aux hommes du présent. Elle leur dit que l'homme existe et que l'individu peut être grand. Elle leur dit surtout qu'ils peuvent, eux aussi, quelle que soit leur condition sociale, devenir grands et héroïques ; cela dépend de leurs vertus. La foi libérale, c'est-à-dire la croyance en l'égalité des chances par l'instruction, et l'individualisme radical, qui prône l'ascension individuelle, mais exige en contrepartie la participation à la vie collective, s'expriment à travers ces statues. Ils le font souvent directement, dans les textes inscrits sur les piédestaux, le message textuel faisant alors redondance avec le message visuel[16]. Ces monuments, ces inscriptions, les discours tenus le jour de l'inauguration, au cours de laquelle le groupe commanditaire transmet rituellement, au nom des souscripteurs, le monument à la communauté qui en prend possession[17], sont autant d'appels à l'identification de l'individu au grand homme. Comment cette identification, souhaitée, recherchée, ne s'accomplirait-elle pas, quand l'homme, de plus en plus isolé et vulnérable, est par là même tenté de s'approprier un peu de l'aura du grand homme ? C'est pour en capturer une parcelle qu'il participe, par la souscription, à l'hommage qui lui est rendu.

Le souscripteur qui « apporte sa pierre au monument » (formule consacrée et chargée de sens) devient lui-même comme une pierre de ce monument. Il fait désormais corps avec lui comme il fait corps avec le statufié, auquel il « vole » une petite part des hommages qui lui sont destinés. Ceci explique que souvent le désir de participation l'emporte sur les partis pris politiques, comme le note le rédacteur de la *Démocratie Jurassienne* au lendemain de l'inauguration du monument élevé à Victor Considérant à Salins : « il s'est même trouvé », écrit-il, « des gens fort éloignés sous le rapport politique des promoteurs de l'œuvre qui ont voulu néanmoins manifester leur adhésion »[18]. Cette volonté d'adhésion, au sens vrai du terme, qui est en même temps une volonté d'appropriation, peut atteindre une intensité quasi-religieuse ou quasi-magique. Exemplaire, à cet égard, est la souscription ouverte à Strasbourg pour élever une statue à Gutenberg. « Les noms des souscripteurs », annonce l'affiche de souscription, « seront imprimés. La liste en sera déposée dans les archives de la ville de Strasbourg et un double sera scellé dans le monument lui-même ». Au moment précis où s'affaiblissent les religions officielles, cet acte rituel vient ainsi confirmer l'idée religieuse latente dans le culte des Grands hommes. L'un des signes les plus visibles de l'importance que revêt l'acte de souscrire est la mention inscrite sur le piédestal de la plupart des monuments : « Monument offert par souscription. » Tandis que le nom de l'artiste est absent ou relégué en un endroit peu accessible, témoignage de son relatif effacement dans le projet, « ÉLEVÉ PAR SOUSCRIPTION » est gravé en lettre capitales. C'est la reconnaissance officielle d'une action collective (Fig 252 et 272). Elle affirme solennellement la force et la cohérence du groupe, province, département, commune, amis de..., et cette force et cette cohérence sont exprimés avec d'autant plus de fierté (la « fierté locale » est un des lieux-communs du discours d'inauguration) qu'elles sont en réalité bien contenues par la puissance de l'Etat.

La souscription se révèle une pratique sociale fondamentale puisqu'elle permet à l'individu de s'intégrer à un groupe et donc d'exister socialement, selon la norme de l'époque, magistralement énoncée par le dictionnaire politique de Pagnerre : « L'individu ne peut se concevoir en dehors de la société. Il équivaudrait à zéro. C'est la société seule qui lui donne une valeur personnelle, et comme membre de cette société, il équivaut à 1, c'est-à-dire qu'il sort du néant pour entrer dans l'existence... C'est la majorité

Fig 252
Monument aux enfants de Seine-et-Marne morts en 1870
Piédestal, 1901

Fig 252

Fig 253

qui consacre son existence comme individu ; or, proclamer la majorité, c'est proclamer les droits de chacun à faire partie de cette majorité, c'est reconnaître l'égalité, c'est faire que chacun puisse compter pour 1... » Appeler à la souscription est donc bien une manière de faire participer l'individu à la vie sociale, de ne pas le laisser dans la solitude ; voir son nom imprimé sur une liste, un parmi des dizaines d'autres, c'est bel et bien se voir reconnaître publiquement une existence sociale.

L'importance sociale de la souscription se renforce encore en s'appliquant au financement de la sculpture publique, puisque la statue se révèle être l'affirmation sculptée en place publique d'un certain nombre de vérités, dont au moins une, l'affirmation de la puissance du groupe, lui vient précisément de ce mode de financement. Ces « vérités », force des collectivités locales, grandeur et perfectibilité de l'homme, ascension sociale possible pour tous, sont affirmées avec d'autant plus de fermeté qu'elles correspondent de moins en moins aux réalités politiques, économiques et sociales qui se dessinent dans la seconde moitié du XIXe siècle. Il se crée même alors un hiatus, qui ira grandissant, entre ces « réalités » contenues et ces « vérités » affirmées, le plus intéressant étant qu'elles se trouvent affirmées justement grâce aux moyens qu'offre la nouvelle civilisation qui contribue à les rendre obsolètes. Ces moyens sont ce que John Grand-Carteret appelle « les forces modernes »[19] : l'imprimé, le prospectus[20], l'affiche, la publicité (la « réclame »), et surtout la presse, soutien essentiel des principales souscriptions du siècle, dont celle lancée en 1868 par Delescluze dans son journal *Le Réveil*, pour élever un monument à Baudin, mort sur les barricades de 1851 (Fig 253-256). Cette souscription valut à son auteur un procès au cours duquel il fut magistralement défendu par Gambetta, dans une plaidoirie violemment anti-impériale[24]. Finalement, ce hiatus finira par se combler et la société oubliera ces statues et ces monuments, puis les détruira, derniers vestiges de vérités désormais caduques.

Chantal MARTINET

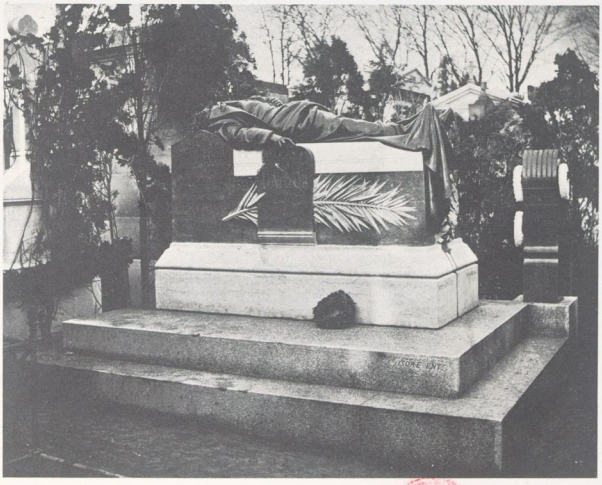


Fig 254

Fig 253
Aimé MILLET, 1819-1891
Alphonse Baudin, représentant du peuple, tué le 3 décembre 1851
Réduction terre cuite, 1872
Paris, musée Carnavalet

Fig 254 □
Aimé MILLET
Alphonse Baudin, représentant du peuple, tué le 3 décembre 1851
Bronze, 1872
Paris, cimetière Montmartre

Cat 142
Aimé MILLET, 1819-1891
Alphonse Baudin
Gisant, plâtre, 1872
H. 1,10; L. 2,30; P. 0,75
Inscription: Sur le drap retombant par-dessus les pieds: *A. Millet.* Devant: *A Alphonse Baudin représentant du peuple, mort en défendant le Droit et la Loi le 3 décembre 1851. Ses concitoyens 1872.* Et: *La Loi.* Sur le petit côté, sous la tête: *Ses concitoyens.*
Historique : Surmoulage du tombeau en bronze et granit inauguré le 2 décembre 1872 au cimetière Montmartre. Don de la veuve du sculpteur, 1891.
Exposition: Modèle, 1889, Paris, E.U., exp. centennale, n° 121 b.
Dépôt des œuvres d'art de la ville de Paris (inv. D.B.A. 930).

Cat 142

Fig 255

Fig 256

Fig 255 □
Aimé MILLET
Alphonse Baudin, représentant du peuple, tué le 3 décembre 1851
Détail de la tête
Bronze, 1872
Paris, cimetière Montmartre

Fig 256 □
Aimé MILLET
Alphonse Baudin, représentant du peuple, tué le 3 décembre 1851
Détail de la main droite
Bronze, 1872
Paris, cimetière Montmartre

BIBLIOTHÈQUE R.F. PARIS

POURQUOI TANT DE SCULPTURES?

VII

URBANISME
LE SOCLE

VII, 1
Le socle

Fig 257 à 288

« Un piédestal est un espace étroit avec quatre précipices autour. »
Victor Hugo

Il remplit si bien son rôle qu'on l'en avait presque oublié[1]. Aussi devons-nous devancer, dans les lignes qui suivent, une éventuelle enquête systématique sur le socle au XIXe siècle, sans prétendre aucunement la remplacer.

A l'heure où l'histoire de l'art entreprend, comme tant d'autres disciplines, de faire sa propre histoire, il est naturel qu'elle dresse l'inventaire de ses dispositifs, et parmi eux, des socles. Le travail de l'artiste contemporain Daniel Buren, présenté parallèlement à cette exposition, sur les monuments dont nous parlons, n'a pas d'autre objet[2].

Au caractère tout à fait provisoire de cette étude correspondent les limites empiriques d'un échantillon néanmoins exhaustif de monuments: les statues élevées aux grands hommes dans les jardins publics et sur les esplanades de Paris, en place encore actuellement[3].

Urbanisme

L'évolution urbaine a été traversée, M. Agulhon l'a montré, par bien d'autres problèmes que ceux de *l'haussmanisation* et des constructions ferroviaires: l'amélioration de la circulation, « la chute des remparts (...) suscit(ant) le tracé de boulevards », « l'effort pour satisfaire les besoins nouveaux dans l'alimentation en eau » (Agulhon 1975, p. 34). « C'est en effet la ville agrandie, élargie, aérée du XIXe siècle qui a multiplié les places, les boulevards, les perspectives et les promenades, et qui a appelé les monuments pour en meubler l'espace. A cet égard, les statues de grands hommes forment une partie (numériquement importante, et peut-être même la plus importante) d'une catégorie plus vaste... » (Agulhon 1978, p. 145)[4].

Les notes du chapitre VII,1 se trouvent page 417.

Terminologie et typologie

En séparant radicalement, dès l'abord, la composition sculptée et son support, le langage analytique utilisé jusqu'à présent en histoire de l'art est assez mal adapté à cette zone de l'activité artistique du XIXe siècle que constituent les monuments publics. Entre socle, piédestal, et piédestal composé — « celui dont la forme est fantaisiste » — il faut avouer que le choix est mince. On a beau découper les supports en bases + dés + corniches, on a bien du mal à rendre compte du rôle actif qu'il joue dans la composition d'un monument. Comment réduire le *Monument à Delacroix*, par Dalou (Fig 257), à l'équation piédestal composé + buste + allégorie, alors que c'est précisément l'interférence des trois éléments qui en fait l'intérêt? Les termes disponibles — colonne, socle, piédestal, base, dé, corniche, piédouche, gaîne, scabellon[5] — certes forts précieux, sont cependant d'ordre purement descriptif: il ne peuvent suffire à établir une typologie.

Des classifications ont déjà été établies par M. Agulhon (monuments utilitaires ou honorifiques purs, religieux, politiques, allégoriques, aux grands hommes, M. Agulhon 1978) et Antoine Prost (monuments civiques, patriotiques ou funéraires, A. Prost 1984). On le voit, ces groupes définissent bien plus les monuments par leur intention que par leur configuration purement plastique. En outre, notre ambition n'est pas de dresser une typologie des monuments, mais de mettre au jour les types de liens existant entre socle et composition: ce sera, si l'on veut, une typologie des mises en scènes dans les monuments publics.

Support modulaire (Fig 258 à 263):

La structure du support peut se réduire à un module de base. Ce module peut être unique et de forme variée:

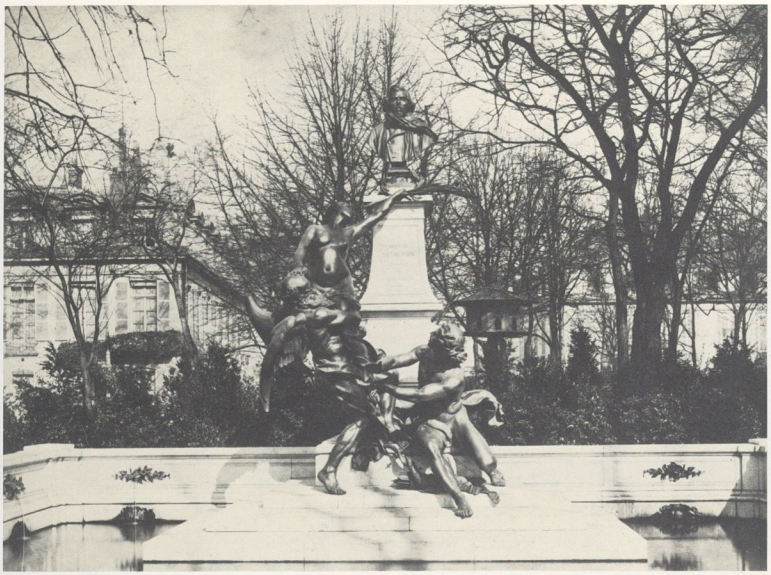


Fig 257

parallélépipède — c'est le cas de toutes les statues équestres; cf. Louis Rochet, *Charlemagne* (Fig 258), cube - Houdon, *Voltaire* (Fig 259), cylindre - Puech, *Garnier* (Fig 260), gaîne - Injalbert, *Vicaire* (Fig 261); il peut être plus ou moins altéré - Puech, *Sainte-Beuve*; Dalou, *Leclaire* (Fig 262), mais, surtout, développable - Durand, *Pinel*; Marqueste, *Barye* (Fig 263).

Support avec composition débordante, ou la déclinaison du socle (Fig 264, 265):

L'habitude de placer des personnages secondaires entre statufié et spectateur, c'est-à-dire au niveau du socle, altère en général la nature de ce dernier. Le piédestal peut faire complètement corps avec le personnage accolé (Dubois, *Chopin*), mais le plus souvent on assiste à la division du socle (Doré, *Dumas* (Fig 264)). Lorsqu'on place une figure féminine à côté de la colonne supportant le buste d'un statufié, il faut la surélever à son tour sur un autre socle: ce doublement du support n'est pas sans poser d'épineux problèmes d'interprétation. En somme, le *Monument à Charlet*, par Charpentier, représente un soldat, un enfant et... un monument à Charlet, qui n'est qu'une partie de l'œuvre (Fig 265).

Les compositions-socles, ou compositions qui sont à elles-mêmes leur propre support (Fig 266-268):

Dans le cas précédent, la composition se déverse sur un support qui lui est étranger; ici, elle détermine son propre socle. Le *Monument à Watteau*, par Gauquié (Fig 266), n'a pas été surélevé sur un emmarchement: ce dernier est une partie du décor dans lequel se déroule la scène; de même pour Falguière, *Thomas*, Verlet, *Maupassant* (Fig 267, 268), etc.

A ces trois grands types, s'ajoute une catégorie un peu à part, que l'on pourrait intituler *cadre et socle* (Fig 269-273) et regroupant les reliefs et édicules. Ce sont: Froment-Meurice *Chopin* (Fig 269), Lenoir *César Franck* (reliefs), Dalou *Levassor* (Fig 270), Moncel *Musset* (reliefs insérés dans un cadre «naturel» ou construit); Marqueste *Waldeck-Rousseau* (Fig 271), Ségoffin *Hérédia*, Chaplain *Gréard*, Morice *Raspail* (édicules) (Fig 272), avec comme cas particulier *Pascal*, par Cavelier, placé dans un «cadre» déjà existant, la tour Saint-Jacques (Fig 273).

Fig 257
Aimé-Jules DALOU, 1838-1902, sculpteur
Claude-Célestin-Edouard MENUEL, 1836-?, architecte
Eugène Delacroix
Bronze, 1884-90
Paris, jardin du Luxembourg

Fig 258

Fig 260

Fig 262

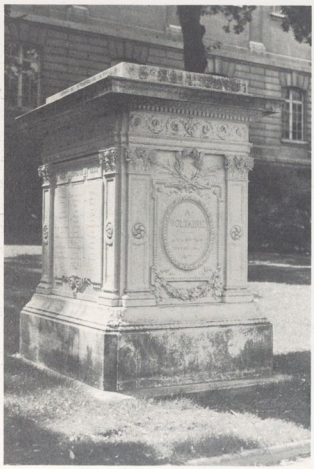


Fig 259

Fig 261

Fig 263

Fig 258
Louis ROCHET, 1813-1878
Charles ROCHET, 1819-1900, sculpteurs
Eugène VIOLLET-LE-DUC, 1814-1879, architecte (projet)
Charlemagne et ses leudes, Olivier et Roland
Bronze, 1867-77
Paris, parvis Notre-Dame

Fig 259
Jean-Antoine HOUDON, 1741-1828
Voltaire
Socle en pierre, 1872 - Statue bronze fondue pendant l'occupation
Paris, square Paul-Langevin

Fig 260
Denys PUECH, 1854-1942, sculpteur
Auguste VAUDREMER, 1829-1914, architecte
Francis Garnier
Bronze, 1898
Paris, carrefour de l'Observatoire

Fig 261
Jean-Antoine INJALBERT, 1845-1933
Gabriel Vicaire
Pierre, 1902
Paris, jardin du Luxembourg

Fig 262
Aimé-Jules DALOU, sculpteur
Jean-Camille FORMIGÉ, 1845-1925, architecte
Jean Leclaire
Bronze, 1896. Fondu pendant l'Occupation. Nouveau bronze placé en 1971
Paris, square des Epinettes

Fig 263
Laurent MARQUESTE, 1848-1920
Antoine-Louis Barye
Bronze, pierre, 1894. Bronze fondu pendant l'Occupation
Paris, pont Sully

Fig 264

Fig 266

Fig 265

Fig 267

Fig 268

Fig 264
Gustave DORE, 1832-1883, sculpteur
Joseph-Antoine BOUVARD, 1840-1920
et Ulysse GRAVIGNY, 1844-1901, architectes
Alexandre Dumas, père
Bronze, 1883
Paris, place Malesherbes

Fig 265
Alexandre CHARPENTIER, 1856-1909
Nicolas-Toussaint Charlet
Bronze et pierre, 1896. Bronze fondu pendant l'Occupation
Paris, place Denfert-Rochereau

Fig 266
Henri-Désiré GAUQUIÉ, 1858-1927, sculpteur
Henri GUILLAUME, 1868-1929, architecte
Jean-Antoine Watteau
Etain, marbre et pierre, 1896
Paris, jardin du Luxembourg

Fig 267
Alexandre FALGUIÈRE, 1831-1900
Ambroise Thomas
Marbre, 1900
Paris, parc Monceau

Fig 268
Raoul VERLET, 1857-1923, sculpteur
Henri DEGLANE, 1855-1931, architecte
Guy de Maupassant
Marbre, 1897
Paris, parc Monceau

Fig 269

Fig 271

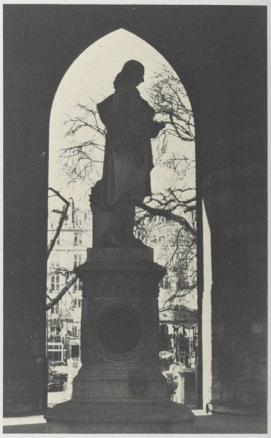


Fig 273

Fig 270

Fig 272

Fig 269
Jacques FROMENT-MEURICE, 1864-1948
Frédéric Chopin
Marbre, 1906
Paris, parc Monceau

Fig 270
Aimé-Jules DALOU
Emile Levassor
Pierre, 1907
Paris, porte Maillot

Fig 271
Laurent MARQUESTE, 1848-1920, sculpteur
Gustave RIVES, 1858-?, architecte
Pierre-Marie-Ernest Waldeck-Rousseau
Bronze, marbre, pierre, 1909. Bronze fondu pendant l'Occupation
Paris, jardin des Tuileries

Fig 272
Léopold MORICE, 1846-1920, sculpteur
Charles MORICE, 1848-1905, architecte
François-Vincent Raspail
Bronze, pierre, 1889. Bronze fondu pendant l'Occupation
Paris, place Denfert-Rochereau

Fig 273
Pierre-Jules CAVELIER, 1814-1894
Blaise Pascal
Marbre, 1857
Paris, tour Saint-Jacques

Fig 274

Fig 275

Bien entendu, certains monuments peuvent appartenir à la fois à l'une et à l'autre de ces catégories. Le *monument à Murger*, par Bouillon, appartient à la fois aux supports modulaires et aux compositions débordantes (Fig 274). De plus ces groupes sont nuancés par la configuration du *dispositif d'accès* aux monuments. Dans la présentation du statufié au public, en effet, ce dispositif a une importance au moins aussi grande que le support lui-même : grilles et portes, escalier pénétrant au cœur du monument ou de l'édicule, emplacement, accès privilégié, etc.

Tel dispositif ne correspond pas systématiquement à tel support ; les deux agissent indépendamment, se superposent. Toutes les combinaisons sont possibles : amalgame avec le monument utilitaire (Dalou *Delacroix* (Fig 257)), mélange entre support modulaire et édicule (Dalou *Alphand* (Fig 275)) ; un enclos grillagé peut aussi bien s'adapter à un support modulaire (Lemot *Henri IV* (Fig 276)) qu'à une composition débordante (Champeil *Godard* (Fig 277)).

Comment fait-on un socle ?

« G. RIVES ARCHTE - MARQUESTE STAT. » (Marqueste *Waldeck-Rousseau* (Fig 271)) : la collaboration entre architecte et sculpteur s'inscrit parfois dans la pierre des monuments. Elle semble avoir été systématique bien que malaisée à cerner (19

Fig 274
Henri-Théophile BOUILLON, 1864-1934, sculpteur
Georges-Eugène DEBRIE, 1856-1909, architecte
Henry Murger
Bronze, pierre, 1895
Paris, jardin du Luxembourg

Fig 275
Aimé-Jules DALOU
Jean-Charles Alphand
Pierre, 1899
Paris, avenue Foch

Fig 276
François-Frédéric LEMOT, 1772-1827
Le roi Henri IV
Bronze, 1817
Paris, pont-Neuf

Fig 277
Jean-Baptiste CHAMPEIL, 1866-1913, sculpteur
F. CHAILLOUX, ?-?, architecte
Benjamin Godard
Bronze, pierre, 1906. Bronze fondu pendant l'Occupation
Paris, square Lamartine

Fig 276

Fig 277

mentions d'architectes pour 71 monuments). « 75 % des monuments ont été dressés à l'initiative des comités privés (...) on voit mal comment trouver trace de documents — en admettant que de tels documents existent — appartenant aux comités » (Lanfranchi 1979, p. 203).

Comment s'effectuait la collaboration? Lequel, de l'architecte ou du sculpteur, avait le pas sur l'autre? Qui déterminait quoi? L'absence d'étude systématique est bien gênante. Il est impossible de proposer une réponse globale: tout au plus peut-on évoquer quelques exemples. En 1866, lorsque Fremiet reçoit la commande de *Napoléon Ier* pour Grenoble, on lui fournit une maquette du piédestal. En 1874, pour sa *Jeanne d'Arc*, il dessine un socle que modifie Abadie. En revanche, il reçoit en 1902 la commande de *Dugesclin*, non de la sculpture seule, mais du monument dans son ensemble. Rien de systématique.

Dans quelques cas, la comparaison entre les maquettes des sculptures et les monuments définitifs montre des modifications effectuées après-coup pour adapter l'œuvre à un support manifestement conçu séparément: Puech *Leconte de Lisle* — la base du groupe est quadrangulaire sur la maquette, circulaire dans le monument, Doré *Dumas* (Fig 264) — support enjolivé par les architectes, sans doute après la mort de Doré, etc.

En raison de cette séparation des tâches, sculptures et socles acquièrent une existence totalement autonome. Les supports de certains monuments ont servi plusieurs fois: celui de la place Voltaire (actuelle place Léon-Blum) a vu défiler tour à tour le *Prince Eugène de Beauharnais, Voltaire* et *Ledru-Rollin* (Fig 278, 279).

Dans les commandes publiques, les socles nécessaires à la mise en place d'un programme sculpté sont exécutés en série. En 1880-97 l'architecte Edmond Guillaume aménage le jardin des Tuileries. Il doit se contenter de sculptures disponibles ici et là. « Cette réunion du hasard était hétéroclite. Les statues inspirées de la mythologie ou de la Bible alternaient avec des vases *et ne trouvaient d'unité qu'à la base*: reproduisant ceux du jardin réservé, d'une mouluration classique, les socles élevés au milieu des pelouses (...) offraient aux marbres (...) la possibilité de jouer sur les fonds sombres de l'herbe[6] (Fig 280). »

Emplacement, socle, statue: selon que ces trois éléments sont conçus plus ou moins séparément, l'interaction en est plus ou moins heureuse. La place Louis-XV, note J. Hargrove (Hargrove 1980, p. 21) avait été conçue comme cadre pour la statue de Louis XV mais le résultat des travaux d'Haussmann « fut d'ériger les sculptures dans les espaces existants plutôt que de créer un nouvel environnement autour d'elles »[7]. En effet, 43 % des monuments parisiens aux grands hommes sont placés « sans raison valable sinon celle qu'il y avait un endroit libre » (Lanfranchi 1979, p. 213). Cette absence de lien entre environnement et monument est d'ailleurs un reproche employé dès le XIXe siècle par les adversaires de la statuomanie.

Fig 278

Fig 279

Fig 278
Augustin DUMONT, 1801-1884
Le prince Eugène
Bronze, 1864
Paris, anciennement place du Prince-Eugène devenue place Léon-Blum

Fig 279
Léopold-Clément STEINER, 1853-1899
Alexandre-Auguste Ledru-Rollin
Bronze, 1885, érigé sur le socle occupé précédemment par le prince Eugène. Bronze fondu pendant l'Occupation
Paris, anciennement place Voltaire devenue place Léon-Blum

Fig 280
Le nouveau jardin des Tuileries, créé sur l'emplacement des ruines du Palais
Les statues furent placées en 1893-1894 et *Le Quand même!* de Mercié visible dans l'allée centrale, en 1894
Carte-postale, coll. Debuisson

Fig 281
Jean BOUCHER, 1876-1939, sculpteur
V. DESAGE, ?-?, architecte
Ludovic Trarieux
Bronze et pierre, 1907. Bronze fondu pendant l'Occupation
Paris, place Denfert-Rochereau

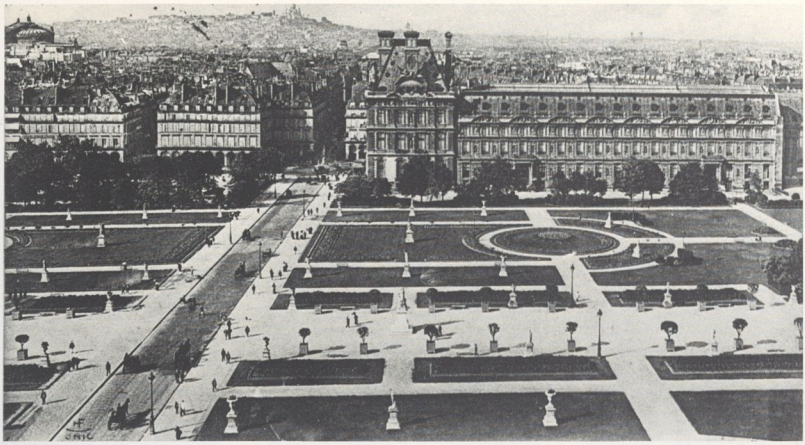


Fig 280

Entre spectateur et statufié

Le support a pour rôle immédiat d'isoler l'œuvre d'art, de *désigner* l'art... et du même coup les gloires nationales: il présente, il rend visible. Il équivaut à une sorte de signal rouge: « attention ici grand homme français ». Bref, il est à la célébrité disparue ce que la rosette est au grand homme vivant[8]. D'où la répugnance de Proud'hon devant un piédestal: « dans une société organisée, (...) la distance entre l'homme et l'homme va se rapprochant toujours... »[9].

Mais ne l'oublions pas, le socle est forme; il appartient au monde de la sculpture, est de même nature que lui, forme avec lui une entité indivisible. « En abordant directement le socle (...), on le réintroduit comme partie intégrale du volume érigé du sol au sommet. Ce faisant, le socle sort de l'anonymat en perdant son statut de forme neutre de pure utilité, allant de soi, pour devenir un volume précis, plein de significations faisant partie d'un ensemble dont la statue proprement dite ne serait que l'un des éléments parmi d'autres. » (Buren 1980, p. 5.) Aussi le socle assure-t-il la transition entre le monde du spectateur et celui de la sculpture. Il joue là comme rapport de volume. Il arrive même que des bancs soient ménagés dans la partie inférieure, Puech *Garnier* (Fig 260), Clésinger *Flaubert*, Oliva *Arago*. Faire un socle, c'est aussi mettre la sculpture à l'échelle de la ville. Le support apparaît comme le prolongement du monde urbain; il en est comme une protubérance, un promontoire. C'est de lui que dépend le caractère vraiment *public* de l'œuvre[10].

Le socle pourquoi ?

Le piédestal affiche les intentions du commanditaire, indique la façon de parcourir le monument, souvent au sens figuré, mais parfois aussi au sens propre (Boucher *Trarieux*, (Fig 281).

Sur ce parcours les indications laissées au spectateur sont nombreuses. Il dispose de toute une gamme d'éléments d'interprétation. Les *inscriptions* appartiennent à plusieurs registres: simple dédicace - Pech *Charles Perrault*; longue énumération des mérites ou de la carrière du statufié - Rude

Fig 281

Fig 282

Fig 284

Fig 286

Fig 283

Fig 285

Fig 287

Fig 282
Gustave MICHEL, 1851-1924, sculpteur
Charles BLONDEL, 1872-après 1912, architecte
Jules Ferry
Pierre, 1906-10. Inauguration le 20 novembre 1910
Paris, jardin des Tuileries

Fig 283
Alexandre FALGUIÈRE
achevé par Victor PETER, 1840-1918, sculpteurs
Charles GIRAULT, 1851-1932, architecte
Louis Pasteur
Marbre, 1900-1904
Paris, place de Breteuil

Fig 284
Louis HOLWECK, 1861-1935, sculpteur
Victor-Auguste BLAVETTE, 1850-1933, architecte
Bernardin de Saint-Pierre
Marbre, 1907
Paris, jardin des Plantes

Fig 285
Léopold BERNSTAMM, 1859-1910
Edouard Pailleron
Marbre, 1906
Paris, parc Monceau

Fig 286
Jean-Baptiste CHAMPEIL, sculpteur
Jules-Léon CHIFFLOT, 1868-1925, architecte
Théophile Roussel
Marbre, 1906
Paris, carrefour Denfert-Rochereau, Observatoire

Fig 287
Jean BAFFIER, 1851-1920
Michel Servet
Marbre, 1900
Paris, square Ferdinand Brunot

Ney, Fagel *Chevreul*, Dalou *Leclaire*; inscriptions à caractère plus explicitement politique - Dupaty Cortot *Louis XIII*, Lemot *Henri IV* (Fig 276), Michel *J. Ferry* (Fig 282); et, toujours, mention plus ou moins longue des souscripteurs: souscription internationale, Falguière *Pasteur* (Fig 283); ouvriers, Dalou *Leclaire* (Fig 262); amis, admirateurs avec la collaboration de l'Etat et du département, Dalou *Alphand* (Fig 275); ou des donateurs: legs Potron, mentionné deux fois sur le *monument à Bernardin de Saint-Pierre* par Holweck (Fig 284); car les souscripteurs sont les véritables signataires de la proclamation publique qu'est le monument.

Les reliefs plaqués sur les côtés des piédestaux représentent des scènes de la vie du statufié — proclamation de la République pour *Raspail* par Morice (Fig 272); Henri IV faisant passer des vivres aux Parisiens pour *Henri IV* par Lemot (Fig 276). Les figures secondaires sont elles aussi de différentes natures: allégories - Dalou *Delacroix* (Fig 257), Bernstamm *Pailleron* (Fig 285); scènes explicatives - Champeil *Roussel* (Fig 286); personnages du même monde que le statufié - ses collaborateurs pour *Alphand*, par Dalou (Fig 275) - ou créés par lui - Holweck *Bernardin de Saint-Pierre* (Fig 284).

Là encore toutes les combinaisons sont possibles: mélange allégorie - personnages «réels» (Boucher *Trarieux* (Fig 281)), amalgame d'inscriptions et de figures de différentes natures (Doré *Dumas* (Fig 264). Enfin la configuration même du socle peut être explicite: le *Pascal* de Cavelier est placé sur le lieu même ou supposé tel de son expérience (Fig 273); le *Levassor* de Dalou franchit une porte (Fig 270), le *Michel Servet* de Baffier est attaché sur son bûcher (Fig 287)...

Le socle effectue une sorte de distribution hiérarchique des personnages; il déploie une échelle de répartition: à ce titre *Leclaire* par Dalou (Fig 262) reste un symbole puisqu'un ouvrier se hisse sur le socle[11]. Les personnages secondaires jouent un rôle de transition, à la fois émissaire et entraîneur de la foule. Cependant ils provoquent un doublement du support et multiplient les niveaux de réalité[12] rendant parfois le déchiffrage peu aisé: le socle se prend à son propre piège.

Désignant à la société les gloires à honorer, le piédestal est bien un appel à la dévotion: Louis Veuillot ne s'y était pas trompé lorsqu'il s'emportait contre «les Dieux nouveaux»[13]. Le socle est l'autel d'une nouvelle liturgie, entouré, comme dans un sanctuaire d'une grille, et vers lequel on vient à date fixe réitérer des professions de foi (Fig 288). «Tel est, disait Baudelaire, le rôle divin de la sculpture[14].» Les socles sont autant de bornes marquant les limites d'un nouvel espace idéologique.

Car le socle a un sens. Veut-on s'en convaincre, il n'est qu'à voir un socle vide: beaucoup le sont restés après la magistrale «épuration» de Vichy: socle sans statues, cicatrice symbolique quelques décennies durant, moignon où s'effiloche aujourd'hui la mémoire... lieu de mémoire (Fig 259)?

Fig 288
François RUDE, 1784-1855, sculpteur
Alphonse-Henri DE GISORS, 1796-1866, architecte
Maréchal Ney
Bronze, 1852-53
Inauguration le 7 décembre 1853
Paris, carrefour de l'Observatoire. D'après *L'Illustration* 1852, II, p. 393

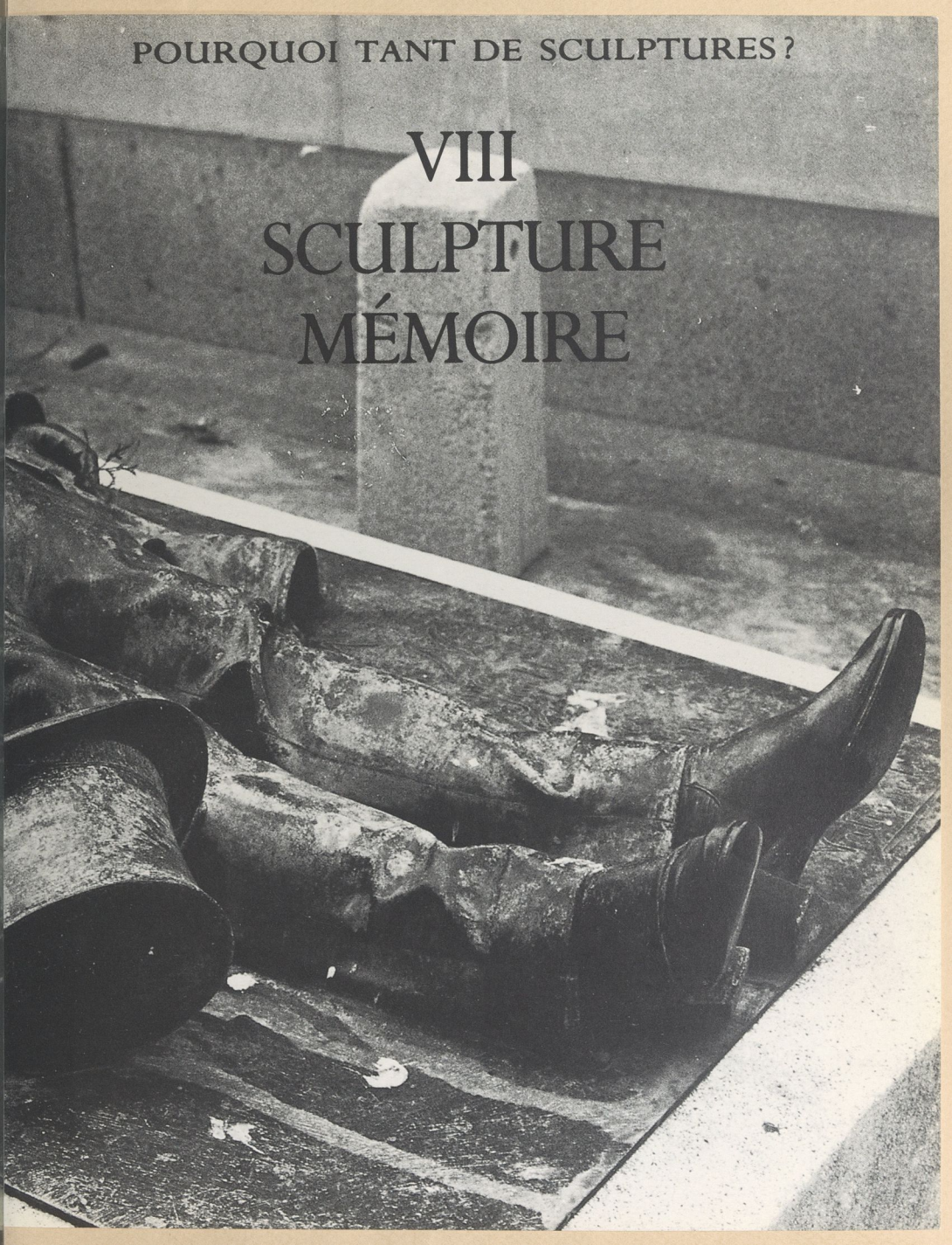
Grandeur et abandon du socle

Une brève observation chronologique des monuments montre un gonflement des supports avec composition débordante et des compositions-socles, c'est-à-dire des compositions portant volontairement l'accent sur l'intégration du spectateur au monde de la sculpture et l'abolition progressive du socle. On mesure aisément l'importance de cette évolution: le type modulaire, lui, souligne fortement les séparations sol-socle (base) et socle-sculpture (corniche). C'est toute la distance qui sépare le *Ney* de Rude (Fig 288) de *l'Ambroise Thomas* de Falguière (Fig 267)[15].

Dans cette évolution, Rodin reste bien sûr l'exemple clé: tout pivote autour des *Bourgeois de Calais* (première idée d'un socle bas en 1898), *Balzac* (1898) et *Eve* (présentée à même le sol au Salon de 1899). Cependant, bien d'autres sculpteurs ont contribué à cette absorption progressive du socle, par de toutes autres voies: les compositions débordantes, qui sont à elles-mêmes leur propre support, gomment plus ou moins l'effet sacralisateur du socle (Gauquié *Watteau*, Fig 266); des œuvres réalistes comme *Le Jardinier* par Baffier (1892), le monument à *Saussure* par Salmson (1886) marquent elles aussi des jalons importants dans une histoire du socle, qui reste à écrire.

Catherine CHEVILLOT

VIII
SCULPTURE MÉMOIRE



VIII, 1
La statuette romantique

Cat 143 à 156

Fig 289 à 297

Mémoire des temps qui changent, mémoire des gloires théâtrales ou politiques[1], la statuette-portrait sous Louis-Philippe est une mémoire d'actualité. Elle concurrence avantageusement, grâce à ses trois dimensions, la gravure ; elle sera progressivement remplacée par la photographie et le « poster ». Adaptée par son petit format à une diffusion en série à l'usage des appartements bourgeois, elle connaît un grand succès auprès du public pendant tout le XIXe siècle.

Cette mémoire du présent apparaît déjà sous forme de ronde-bosse réduite au milieu du XVIIIe siècle. En 1752, Mme Favart avait fait le succès de trois petits groupes en pâte tendre[2], tirés de la *Vallée de Montmorency*, pièce dont elle avait assuré le triomphe. Ces groupes firent la réussite de la jeune manufacture de Vincennes : Mme de Pompadour et ses amies voulaient déjà posséder le souvenir de cette comédie et de leur actrice préférée[3]. Puis la Manufacture de Sèvres édita en biscuit des portraits d'acteurs pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle[4]. Le sculpteur Merchi semble, lui aussi, avoir proposé des statuettes « en talc » d'actrices dans leur rôle le plus admiré [5]. Au début du XIXe siècle, on ne connaît rien de semblable ; sans doute y eut-il de petits bustes, mais la rigueur néo-classique ne pouvait se laisser distraire ainsi...

Dès la fin du XVIIIe siècle Sophie Arnould avait commandé à Houdon trente-deux bustes[6] à distribuer à ses admirateurs ; de la même façon *Virginie Déjazet* **(Cat 143)**, qui obtint un succès retentissant dans le rôle titre des *Premières armes du duc de Richelieu* (1839) dédicace-t-elle un de ses portrait « à son nouveau et déjà vieil ami Boulé ». Lors du départ pour

Les notes du chapitre VIII,1 se trouvent page 418.

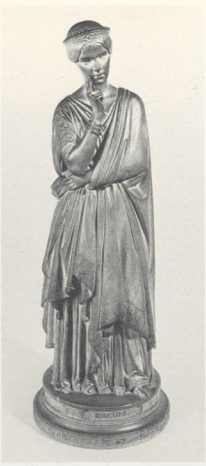
Cat 143

Cat 144

Cat 145

Cat 146

Cat 147



Cat 148

Fig 289

l'étranger de la danseuse Marie Taglioni, sa statuette a été couronnée par ses admirateurs « qui vont ainsi la conserver avec ce seul simulacre, qui du moins (leurs) rendra ses traits »[7] **(Cat 144)**.

Courtisan achevé, Pradier réalisa des statuettes du roi et de la reine. Le 2 janvier 1847 il adresse au comte de Cailleux deux épreuves des statuettes de leurs Majestés dont il a déjà tiré « beaucoup d'épreuves » et qu'il espère « placer » : « en les mettant à 50 francs l'une, j'espère que ce n'est pas trop demander »[8]. Les inventaires des acquisitions de Louis-Philipe indiquent d'ailleurs que six exemplaires de ces statuettes de *Marie-Amélie* **(Cat 145)**, solennelle par sa position frontale et raidie par son ample robe de dentelles ont été acquis par le roi.

Enfin *Rachel* dònnera à ses admirateurs son effigie par Barre qui fait briller les ultimes feux de la statuette portrait à la fin des années 40. Traduite en ivoire **(Cat 146)**, bronze, bronze argenté **(Cat 147)**, plâtre **(Cat 148)** et biscuit (Fig 289) avec d'infimes variantes, elle sera reproduite souvent bien que le nombre total de ces statuettes soit faible. Tous les exemplaires répertoriés sont datés de 1847 sauf les deux ivoires : celui du Louvre **(Cat 146)**, daté de 1848, est vraisemblablement l'exemplaire du Salon ; l'autre daté de 1851, fut vendu avec la collection de Jules Janin[9]. La confrontation de ces statuettes semblables mais différentes, est très instructive sur l'importance de la matière dans une sculpture.

Les gazettes parlèrent alors déjà d'art industriel et même si les séries sont encore peu nombreuses sous la monarchie de Juillet, l'usage des moules à pièces ou moules à bon creux et la fonte au sable permettaient de tirer plusieurs exemplaires de la même œuvre, ce qui était nouveau. Toutefois quelques statuettes uniques, fondues à la cire perdue, ont existé, toujours exécutées par H. Gonon[10]. Plus tard les procédés de reproduction et de réduction mathématique de

Cat 143
Eugène, Emile THOMAS, 1817-1882
Virginie Dejazet dans Les Premières Armes du duc de Richelieu
Statuette plâtre, 1845
H. 0,370 ; L. 0,155 ; P. 0,155
Inscriptions : Sur la plinthe devant : *Richelieu* ; derrière : 1845, *Emile Thomas Fecit.* Au crayon gras, sur la terrasse : *16 juin 1850 - A mon nouveau et déjà vieil ami Boulé - Dejazet.*
Historique : Acquis le 5 juin 1914 à M. Fabius.
Paris, musée des Arts décoratifs (inv. n° 19 670).

Cat 144
Jean-Auguste BARRE, 1811-1896
Marie Taglioni dans la Sylphide
Statuette bronze, 1837
H. 0,45 ; L. 0,17 ; P. 0,19
Inscription : Sur la plinthe : *A. BARRE Fcit 1837 L. Richard, Eck et Durand Frs..*
Historique : Vente Beauvoisin 1873. Acquis à la vente Alexis Rouart le 27 avril 1911.
Paris, musée des Arts décoratifs (inv. n° 18140).

Cat 145
James PRADIER, 1792-1852
La Reine Marie-Amélie
Statuette plâtre patiné bronze, 1846
H. 0,56 ; L.0,275 ; P. 0,28
Historique : Le modèle fut exécuté en 1846. Achat à Mme Eugène Fabius, 5 juin 1914.
Paris, musée des Arts décoratifs (inv. 19669).

Cat 146
Jean-Auguste BARRE
Rachel
Statuette ivoire sur socle en bronze doré, 1848
H. avec socle 0,460 ; L. 0,135 ; P. 0,130
Inscription en relief : Sur la plinthe devant : *RACHEL* ; à droite : *A. BARRE Fcit 1848.*
Historique : Conservée par Rachel : Jules Lecomte la mentionne dans sa description de la chambre de la tragédienne (*l'Artiste*, 1862, t. 71, p. 248). Legs de la sœur de Rachel, Dinah Félix, 1910.
Exposition : 1848, Paris, Salon, n° 2105.
Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 1508).

Cat 147
Jean-Auguste BARRE
Rachel
Statuette bronze argenté, 1847
H. 0,455 ; L. 0,135 ; P. 0,130
Inscription : Cf. cat 146.
Coll. part.

Cat 148
Jean-Auguste BARRE
Rachel
Statuette plâtre patiné, 1847
H. 0,44 ; L. 0,13 ; P. 0,13
Inscription : Sur la plinthe : *RACHEL. A. BARRE Fit 1847* - timbre : *Barre Paris.*
Coll. part.

Fig 289
Jean-Auguste BARRE, 1811-1896
Rachel
Biscuit, 1847
Paris, musée des Arts décoratifs

Cat 149

Moreau, Dutel, Collas et Sauvage, vont permettre une diffusion très importante des modèles, aussi bien récents que plus anciens. (Cf. chap. III, 4, Edition.)

La statuette-portrait, née semble-t-il en 1831[11], connaît les faveurs de la critique jusqu'en 1840. Au Salon de 1833, nous trouvons pour la première fois mentionnées ces « figurines » en bronze ou plâtre[12]. Le vocabulaire n'est pas encore fixé et jusqu'en 1836 les termes de « figurine », « petite figure », « petite statue » ou même « statue », sans autre précision, sont utilisés pour ces statuettes. Le mot statuette n'apparaît pas avant le Salon de 1836; pour les pièces à plusieurs personnages ou animaux le terme « groupe » sera toujours utilisé quelles qu'en soient les dimensions ce qui ne facilite pas les recherches. Des quatre artistes exposant des statuettes au Salon de 1833, Chaponnière apparaît alors, comme l'initiateur du genre[13], avec notamment le portrait de *Juliette Drouet en costume de ville* (Fig 290) alors la maîtresse de Pradier. Il représentera également *Pradier*, son professeur (Fig 291). Deux ans plus tard, il signe ce ravissant portrait de *femme assise* **(Cat 149)**, qui est malheureusement resté anonyme.

L'actualité, c'est dans ces années 1830 l'affrontement des deux figures principales du ballet romantique: la blanche éthérée et la païenne exotique. *Marie Taglioni* **(Cat 144)** et *Fanny Elssler* **(Cat 150)** sont ici réunies grâce à Barre ainsi qu'elles l'étaient habituellement chez les amateurs pendant tout le XIXe siècle [14]. Marie Taglioni dans la *Sylphide*, ballet crée en 1832, incarne la branche rêveuse, spiritualiste et blanche du ballet romantique. Aérienne, elle effleure à peine le sol, et

Cat 150

Barre exprime là cette technique nouvelle, connue depuis peu de la danse sur les pointes. Le nombre important d'exemplaires existant (plâtre, bronze, bronze doré ou argenté) et la littérature abondante qu'elle a suscitée prouvent la renommée de la danseuse; Balzac fait même dire au comte de Granville qu'il fait « plus de cas des mouvements de la Taglioni que de tous les sentiments humains »[15]. Fanny Elssler, en revanche, danseuse païenne, terrestre, exprime le

Cat 149
John-Elie CHAPONNIÈRE, 1801-1835
Femme assise
Statuette plâtre, 1835
H. 0,330; L. 0,165; P. 0,260
Inscription: J.E. CHAPONNIÈRE, 1835 sur la plinthe à droite.
Historique: Acquis de Mlle Soric en 1932.
Paris, musée des Arts décoratifs (inv. n° 28123).

Cat 150
Jean-Auguste BARRE
Fanny Elssler dansant la cachucha
Statuette bronze, 1836-37
H. 0,44; L. 0,210; P. 0,195
Historique: Vente Beauvoisin 1873. Acquis à la vente Alexis Rouart, 1911.
Une photographie non légendée d'un plâtre daté 1836 existe à la documentation des sculptures du Louvre.
Paris, musée des Arts décoratifs (inv. n° 18274).

Fig 290
John Elie CHAPONNIÈRE, 1801-1855
Juliette Drouet
Plâtre patiné, 1831
Genève, coll. part.

Fig 291
John Elie CHAPONNIÈRE
Pradier
Plâtre patiné, 1832
Genève, coll. part.

Fig 290

Fig 291

Cat 151

Fig 292

côté voluptueux du romantisme, dévoilé « par les couleurs flamboyantes de l'Orient, par les chaudes passions des Maures »[16] et par le rythme endiablé de la « cachucha » qu'elle dansait au IIIe acte du *Diable boiteux*[17] et qui la rendit si célèbre.

Venue de l'Inde avec une troupe de quatre autres danseuses, la bayadère *Amany* **(Cat 151)** n'avait que seize ans quand elle s'est produite à Paris pendant quelques semaines de 1838 au théâtre des Variétés après avoir dansé devant la famille royale. Une seule saison immortalisée par Barre qui insiste sur l'exotisme et la retenue du costume plus que sur la volupté de ces bayadères qui « dansent avec tout leur corps ».

L'actualité c'est en 1837 la majorité de la *Reine Victoria* **(Cat 152)** qui arrive au pouvoir et dont Barre, s'associant à un éditeur anglais, va diffuser le portrait.

Cette mémoire des gloires du jour se doit d'être aussi précise que possible. L'exactitude du costume et des attitudes est de première importance. La statuette était parfaitement adaptée à la représentation d'un art mouvant comme la danse : « et ne sont-elles pas là aussi jeunes, aussi vivantes, aussi élancées que sur leur théâtre ? » Ainsi reconnaît-on parfaitement le costume porté par *Rosine Stoltz* dans le rôle-titre de la *Reine de Chypre* **(Cat 153)** joué à Paris en 1841 et 1842 ou celui de *Virginie Déjazet* dans le rôle travesti du duc de Richelieu. Barre décrit également très précisément le costume créé par E. Lami pour la *Sylphide* : long « tutu » de mousseline et corselet dégageant les bras : ce sera le costume de la danseuse romantique, qu'elle porte également dans le ballet d'*Endymion* que Maréchal, mort peu après, illustre sur cette jolie statuette du musée des Arts décoratifs (Fig 292). Quant à *Rachel*, elle est représentée ici dans le rôle d'Hermione, dont on reconnaît le vêtement très simple et juvénile (Fig 293). En effet, contrairement à ce qu'on a pu dire, S. Chevalley remarque qu'elle ne porte pas ici le lourd manteau, les bijoux massifs ni le diadème à cabochons du rôle de Phèdre

Cat 152

Cat 151
Jean-Auguste BARRE
La Bayadère Amany
Statuette bronze, 1838
H. 0,450 ; L. 0,135 ; P. 0,180
Inscription : Sur la plinthe, devant : *Amany* ; à droite : *A. Barre Fcit 1838.*
Historique : Ancienne collection, ville de Nice.
Nice, musée Jules Chéret (inv. C. 6063).

Fig 292
Ambroise MARÉCHAL, 1818-1847
Marie Taglioni dans le ballet d'Endymion
Bronze, après 1843
Paris, musée des Arts décoratifs

Cat 152
Jean-Auguste BARRE
La Reine Victoria
Statuette bronze, 1837
H. 0,41 ; L. 0,20 ; P. 0,175
Inscription : Sur la plinthe moulurée de face : *VICTORIA* ; sur la gauche : *London Published november 1837 by Dominic Colnaghi* ; sur la plinte du piédestal, de face : *LONDON. A.BARRE Fcit 1837* ; au revers : *L. Richard. Eck et Durand. F deurs. F. cants.*
Historique : Don 1925.
Paris, musée des Arts décoratifs (inv. 24544).

Cat 153
FRANCE, XIXe
Madame Stoltz en reine de Chypre
Statuette, bronze argenté, 1841 ?
H. 0,41 ; L. 0,22 ; P. 0,15
Paris, musée des Arts décoratifs

Licence eden-75-c886e7e2453e46b5-39abaa9b5ba442cb accordée le 17 décembre 2023
à E16-01037392-Chevalier-Pierre

Cat 154

Cat 155

(Fig 294). Personnalités du monde politique ou artistique, la représentation véridique de leur habillement, le plus exact possible, est demandée à l'artiste. La précision du costume comme des traits du visage est fondamentale pour ces portraits donnés à des parents ou admirateurs absents; les ravissantes « maternités » de Desbœufs et de Felon **(Cat 154)** et **(Cat 155)** ont pu être fondues pour être envoyées à un parent éloigné. Ainsi un exemplaire de la *Juliette* en plâtre de Chaponnière a été donné à Mme Pradier mère restée à Genève[18]. Et la touchante *Blanche Felon*, si proche de la peinture de son temps par le frémissement des taffetas, restée dans la famille du modèle, fut donnée au Louvre par la fille du petit garçon endormi sur ses genoux. Quand elle n'est pas vêtue d'un costume de scène, la statuette romantique porte le costume de ville avec gilet et redingote, qui montre parfois des plis disgracieux mais si vivants (Fig 291):

Cat 154
Antoine DESBŒUFS, 1793-1862
Portrait d'une jeune mère et de ses deux enfants
Petit groupe bronze, 1835
H. 0,575; L. 0,270; P. 0,315
Inscription: Sur la terrasse à gauche: *A. Desbœufs*; sur la plinthe arrière: *QUESNEL, 1835.*
Historique: Acquis en vente publique à Paris en 1983.
Exposition: 1984, Paris, Louvre, nº 30.
Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 3664).

Cat 155
Joseph FELON, 1818-1896
Blanche Felon et sa fille
Petit groupe bronze, 1849
H. 0,410; L. 0,327; P. 0,302
Inscription: Sur la plinthe à gauche: *Joseph Felon sculpt. 1849*; à droite: *E. Vittoz, bronzier, Paris.*
Historique: Donné sous réserve d'usufruit par Mme B. Fauré-Fremiet en 1979.
Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 3444).

Fig 293
Alexandre LACAUCHIE
Rachel dans le rôle d'Hermione
Lithographie, vers 1838
Paris, Comédie française

Fig 294
France XIXe
Rachel dans le rôle de Phèdre
Gravure d'après une photographie de Mayer et Pierson (?), vers 1855
Paris, Comédie française

Fig 293

Fig 294

Fig 295

Cat 156

c'est la victoire du costume moderne et ces statuettes marquent un jalon important dans la recherche d'un rendu plus réel des détails matérialisée par la victoire progressive de la jaquette sur le drapé antique : toutes ces figures formant un véritable « panthéon bourgeois ».

Par leurs petites dimensions et le peu de frais qu'elles entraînent, ces statuettes ont donc permis l'apparition d'une sculpture beaucoup plus libre qui parfois va jusqu'à la caricature. Ce n'est pas le lieu d'aborder ce thème puisque nous ne présentons pas de caricature à l'exposition ; notons toutefois que plusieurs des caricatures de Dantan ou de Daumier prennent cette forme de statuette en pied : elles participent de ce goût très romantique pour l'exagération et de cette évolution inexorable vers un rendu plus vrai de tous les détails les plus particuliers et Dantan nous dévoile un *Paganini* (Fig 295) torturé et ondulant à l'extrême ; son front, gigantesque excroissance de son génie, et ses longs doigts si agiles qui enveloppaient le violon sont à la fois caricature de l'individu et symbole du violoniste.

Outre l'intérêt iconographique de ces portraits, les critiques ont souligné l'importance pour les sculpteurs, de ces marchands éditeurs qui ont présenté dans leur vitrine nombre de statuettes refusées par le jury du Salon. Ce sont Giroux, Saint-Martin ou Susse frères. Ce dernier exposera par exemple la *Thérèse Elssler dans le rôle de la reine Mab* d'Elshoect **(Cat 156)**, refusée par le jury du Salon de 1840, mais annoncée par la presse qui prend une large part dans la diffusion de tous ces modèles[19].

La statuette, qu'elle soit portrait d'actualité ou portrait rétrospectif, n'a d'ailleurs jamais gagné ni ses lettres de noblesse ni sa place entière dans la hiérarchie des arts. Jamais aucun de ces bibelots ne figure dans le rapport adressé au roi à l'occasion du salon, où sont citées les œuvres marquantes de l'année. Les journalistes croient devoir expliquer que les artistes ne font pas que du bibelot, qu'ils savent faire « de la haute sculpture » et qu'il n'ont, comme Barre, « jamais quitté la brèche des concours et des expositions académiques »[20]. En 1833 toutes les statuettes enregistrées sont admises[21]. Dans les années suivantes la proportion de statuettes admises va diminuer de plus en plus. Dix ans plus

Fig 295
Jean-Pierre DANTAN, dit DANTAN jeune, 1800-1869
Paganini
Bronze, 1832
Paris, musée Carnavalet

Cat 156
Carle ELSHOECHT, 1797-1856
Thérèse Elssler
Statuette bronze, 1839
H. 0,462 ; L. 0,170 ; P. 0,149
Inscription : Sur la plinthe : *Thérèse Elssler. Carle Elshoect Sculp. 1839* ; poinçon : *Carle Elshoect* ; sur la terrasse à l'arrière : *fonte L. Richard Eck et Durand.*
Historique : Acquis de J.L. Tamvaco, 1984.
Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 3669).

Fig 296
François-Etienne VILLERET, vers 1800-1866
Salon
Aquarelle, 1849
1981, London, Hazlitt, Gooden & Fox.

Fig 297
France XIXe
Hector Guimard dans son cabinet de travail au Castel Béranger
Carte postale de la série « Le Style Guimard », n° 10

Fig 296

tard un septième des statuettes-portraits présentées sera exposé au salon. Cela correspond d'ailleurs à un certain dégoût des critiques comme J. Janin[22] qui, en 1841, parle déjà d'un « déluge de statuettes ». Des phares de la mode comme *Roger de Beauvoir* dont Dantan jeune fit un petit portrait en pied refusé au Salon de 1838[23], vantent les mérites des statuettes pour le décor des appartements (Fig 296). Mais cet engouement reste du domaine du décor, comme peut en parler un journal comme *la Mode*. Les artistes eux-mêmes considèrent ces statuettes avec tout le dédain que l'on peut avoir pour l'art alimentaire.

Mémoire du présent, la statuette-portrait n'aura qu'une célébrité très brève : le temps d'une monarchie. Remplacée peu à peu par la photographie, elle n'intéresse plus les sculpteurs. Néanmoins, qu'elle soit portrait ou figure décorative, la statuette romantique eut très longtemps la faveur du public et des artistes : derrière Guimard à sa table de travail, sur la cheminée par lui dessinée (Fig 297) apparaissent deux modèles créés par Pradier une cinquantaine d'années plus tôt, *l'Odalisque dansant* et le *Moineau de Lesbie*. Ce ne sont d'ailleurs pas les seules œuvres de Pradier qui trouvent un écho dans l'art du XIXe siècle finissant.

Le charme intimiste de cette collection de figurines, si troublantes pour un regard contemporain, ne doit pas cacher l'intérêt artistique majeur que présente certaines d'entre elles, ni le rôle important qu'elles ont joué dans l'évolution du portrait au XIXe siècle.

Isabelle Leroy-Jay Lemaistre

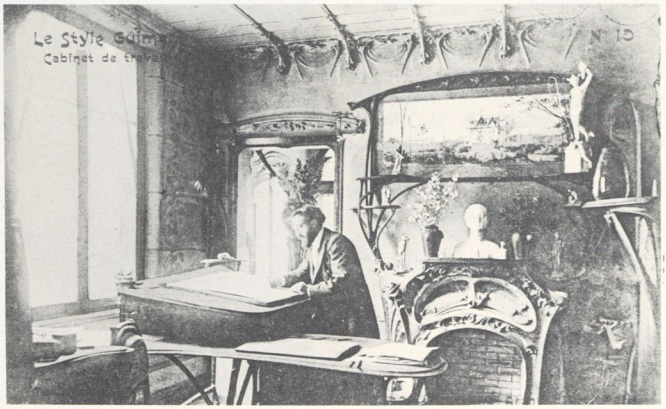


Fig 297

VIII, 2
Portraits de femmes

Cat 157 à 165

Fig 298 à 301

« Tout ce qui orne la femme, tout ce qui sert à illustrer sa beauté, fait partie d'elle-même, et les artistes qui se sont particulièrement appliqués à l'étude de cet être énigmatique raffolent autant de tout le « mundus muliebris » que de la femme elle-même. » Les quelques bustes exposés dans cette section pourraient fournir l'illustration convaincante, tout au long du siècle, de cette observation de Baudelaire. Le texte dont celle-ci est issue[1], plaidoyer fervent en faveur de la mode et de « l'art de la toilette » en général, et réquisitoire contre le goût du « naturel » hérité de la fin du XVIIIe siècle, correspond à une vision très romantique de la femme, dont il n'est pas excessif de dire qu'elle domine assez largement le portrait sculpté féminin du XIXe siècle.

La raison principale tient peut-être à l'importance nouvelle attribuée à la fonction décorative du buste. Sculpture destinée à servir la mémoire du modèle, véritable « sacralisation » (plus effective que dans le portrait peint), affirmation du rang social, le buste conserve certes toutes ses finalités traditionnelles. Son usage se démocratise, il gagne les intérieurs bourgeois, mais le fait plus facilement s'il possède (le buste féminin notamment) de solides capacités décoratives. Or la seule partie, commune à tous les types de bustes, où peuvent s'affirmer à la fois la virtuosité du sculpteur et l'effet décoratif principal, où s'organise la « mise en scène » du visage, est la coiffure.

C'est sur ce point précis, moins secondaire qu'il n'y paraît, que nous souhaiterions attirer l'attention.

Portrait d'apparat

Auparavant, il n'est peut-être pas inutile d'évoquer le renouveau, dans la première moitié du siècle, d'un type de portrait où « la parure », entendue dans son sens le plus large (costume, coiffure, bijoux...) peut compter presque autant que le modèle lui-même et ne pas exercer d'abord une fonction décorative, mais agir en tant « qu'insigne » d'un pouvoir ou d'un rang : nous voulons parler du portrait d'apparat officiel, qui connaît un réel essor sous le Premier

Les notes du chapitre VIII,2 se trouvent page 418.

Cat 157

Cat 158 A

Cat 158 B

Fig 298

Empire (particulièrement soucieux d'affirmer sa légitimité) mais aussi sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, comme en témoigne cette œuvre peu connue, la statue de la *Reine Marie-Amélie* par Bosio **(Cat 157)**. On ne connaît pas la destination précise du marbre, commandé en 1841[2], et aujourd'hui conservé au château de Versailles. Le vieux sculpteur est habilement parvenu à éviter les divers obstacles liés à ce genre d'exercice ; il fallait « approprier à la statuaire l'habillement des femmes sans tomber dans la raideur et la sécheresse et... donner à cette statue une pose à la fois imposante et gracieuse sans franchir les limites qui séparent la grande sculpture de la statuette »[3]. Bosio atteint ici une réelle grandeur, peut-être justement parce qu'il a su éviter trop de flatterie : il n'atténue guère le hiératisme du port de tête et l'allongement excessif du cou, le profil tranchant du visage austère... « Réalisme » particulièrement sensible sur le plâtre, quelque peu étonnant chez un canovien convaincu mais qui donne son accent et sa force, majestueusement équilibrée, à cette composition.

Cat 157
François-Joseph BOSIO, 1768-1845
La Reine Marie-Amélie
Statue plâtre, 1843
H. 2,01 ; L. 0,82 ; P. 1,22
Historique : Acquis par l'Etat le 14 novembre 1844 ; entré au Louvre en 1845.
Paris, musée du Louvre (inv. L.P. 2375).

Cat 158 A-B
Philippe-Laurent ROLAND, 1746-1816
Lise Roland, fille du sculpteur
Buste marbre, 1805-06
H. 0,555 ; L. 0,29 ; P. 0,23
Inscription : Sur la tranche à gauche : *Roland F. L'An 13.*
Historique : Acquis en 1984.
Exposition : Terre cuite (avec variantes ?) ; 1806, Paris, Salon, n° 617.
Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 3676).

Fig 298
Joseph CHINARD, 1756-1813
Jeune femme
Terre cuite, 1802-1803
Paris, musée du Louvre

Bustes et coiffures : graphismes néo-classiques

En limitant mouvement et expression, en réduisant le costume au maximum, en idéalisant les traits du visage, le buste néo-classique donne, dès le début du siècle, une importance nouvelle aux coiffures, unique secteur laissé à l'imaginaire et à la liberté, où le jeu abstrait des lignes peut connaître son plein développement. Commentant le superbe buste que son maître Roland fit de sa propre fille **(Cat 158 A)**, David d'Angers se déclare « enchanté du goût qui a présidé à l'arrangement de la chevelure ; c'est bien la mode de l'époque, mais elle a obéi à la fantaisie de l'artiste : les cheveux sont d'une légèreté qui ne peut appartenir qu'à ceux d'une jeune fille »[4]. La vue de profil **(Cat 158 B)** atteste bien l'impression de vie, l'étonnante souplesse de ces boucles de marbre. Cette virtuosité réaliste, synthèse entre traditions de l'école française et modernisme néo-classique, se retrouve de façon significative dans les portraits de Chinard, par exemple dans un charmant buste de *jeune femme* (Fig 298) daté de l'An X (1802-1803).

Cat 159

Cat 160

En comparaison, le graphisme délicat, presque abstrait, de la coiffure de la *Duchesse de Berry* **(Cat 159)** est d'une sobriété plus purement néo-classique. Ce type de buste « canovien », d'un raffinement un peu distant, a été mis au point sous l'Empire par Bosio ; il est l'auteur vraisemblable du buste du musée de Troyes[5], qui rappelle directement ceux de *Joséphine* (1808, plâtre au musée des Beaux-Arts de Dijon) ou d'*Hortense* (1809-1810, un marbre à la Malmaison).

Sentiments et parures romantiques

C'est au caractère moral de son modèle que David d'Angers s'intéresse avant tout. Symboliquement coiffée d'une couronne d'immortelles, *Mlle Mars* **(Cat 160)** a le regard inspiré qui convient à une tragédienne. Le profil, surtout, traduit l'élan intérieur et David le reprendra dans un médaillon de 1835 : « La face vous regarde. Le profil est en relation avec d'autres

Fig 299

Cat 159
Attribué à François-Joseph BOSIO,
La Duchesse de Berry
Buste marbre, vers 1817-18 (?)
H. 0,675 ; L. 0,425 ; P. 0,27
Historique : Déposé par l'Etat en 1904.
Troyes, musée des Beaux-Arts (inv. D. 04.1).

Cat 160
Pierre-Jean DAVID dit DAVID D'ANGERS, 1788-1856
Mademoiselle Mars
Buste marbre (1825-39)
H. 0,59 ; L. 0,30 ; P. 0,255
Inscription : A droite sur la tranche : *P.J. David d'Angers 1825* ; sur le devant : *Mlle Mars.*
Historique : Don de Mme David d'Angers et de son fils, le 11 mars 1856.
Exposition : 1839, Paris, Salon, n° 2175.
Paris, Comédie française (inv. S. 119).

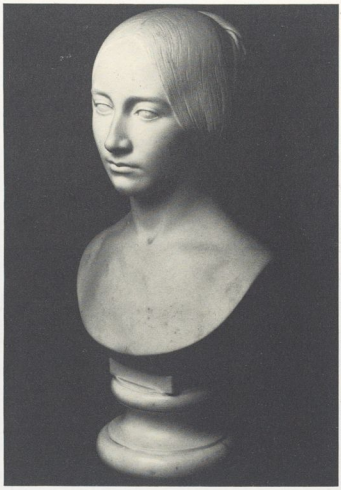
Fig 299
Pierre-Charles SIMART, 1806-1857
La marquise de Chavaudon
Plâtre, 1830-1831
Troyes, musée des Beaux-Arts

Cat 161
Antoine-Laurent DANTAN dit DANTAN Aîné, 1798-1878
Mademoiselle Louise Vernet
Buste marbre blanc et albâtre jaune, 1831
H. 0,70
Inscription : Sur la tranche à gauche : *Dantan ainé* ; sur la tranche à droite : *Roma 1831.*
Historique : 1835, Paris, Salon, n° 2204 ; 1855, Paris, E.U., n° 4302.
Paris, musée des Arts décoratifs (inv. 35950).

Fig 300
Horace VERNET, 1789-1863
Mlle Louise Vernet
Huile sur toile, vers 1830
Paris, coll. part.

Cat 162
Jean-Marie-Bienaimé BONNASSIEUX, 1810-1892
Madame Bonnassieux
Buste marbre, 1846-65
H. 0,385 ; L. 0,32 ; P. 0,26
Inscription : Au dos : *Bonnassieux à ses enfants* ; sur la tranche à gauche : *1846-1865.*
Historique : Resté dans la famille de l'artiste.
Paris, coll. part.

Cat 161



Cat 162

êtres ; il va vous fuir, il ne vous voit même pas[6]. » David est rarement ému par la sensibilité d'un visage féminin : sept femmes seulement sur les cent douze bustes recensés par Chesneau au musée d'Angers[7] !... A celle qui fut surtout la rénovatrice des comédies de Molière, il ne peut s'empêcher de donner une gravité toute cornélienne.

On connaît également assez peu de bustes féminins de Simart ; celui de la *marquise de Chavaudon* (Fig 299) est une

Fig 300

commande, venue à point pour alléger de graves embarras financiers, passée par son protecteur et mécène, M. Marcotte-Genlis, père de la marquise[8]. En dépit d'une certaine raideur, le buste affiche un modernisme de bon aloi, par l'exubérance d'une coiffure au dessin compliqué, qui n'atteint cependant pas l'excentricité du célèbre buste de la *Reine Marie-Amélie* par Antonin Moine (Paris, musée Carnavalet).

L'état d'esprit qui préside au buste de *Louise Vernet* par Dantan **(Cat 161)** n'est pas très différent : maîtrise technique, indispensable pour l'envoi de dernière année, peu habituel, d'un pensionnaire de la Villa Médicis ; goût romantique du lourd chignon et de la ferronnière, autrefois dorée, qui orne le front du modèle, à la manière des portraits de la Renaissance ; sage audace enfin de la polychromie, peu fréquente à l'époque. La beauté de Louise Vernet, âgée alors de dix-sept ans, n'inspire pas seulement les pensionnaires de la Villa ; un peu avant Dantan, le directeur lui-même, Horace Vernet, donne de sa fille un portrait (Fig 300) particulièrement proche de notre buste.

Quelques années plus tard, un autre pensionnaire, Bonnassieux, se fera remarquer par la qualité de ses portraits au point de devenir le sculpteur attitré de la bonne société française de Rome[10]. La sobriété un peu austère du buste de

Cat 163

Cat 164

sa femme **(Cat 162)**, illustre bien l'art de cet artiste grave. Lucile Bonnassieux représentée ici un an après son mariage[11], connaîtra le destin tragique d'une mort prématurée à l'âge de trente et un ans. Le marbre, achevé en 1865, sept ans après sa disparition, se teinte de la mélancolie d'un souvenir douloureux, devient le « buste-mémoire » par excellence, l'icône de la mère défunte dédiée par un père à ses enfants.

Modernité et expression

C'est au début des années soixante que Carpeaux a mis au point sa propre formule du buste d'apparat : en réinterprétant les modèles baroques, il retrouve expression, ampleur et mouvement. L'impact décoratif du buste de *Madame Turner* **(Cat 163)**, sculpté pendant le séjour londonien, est particulièrement éclatant. L'importance donnée aux accessoires de la parure était encore renforcée par de longs pendants d'oreille[12], maintenant disparus. L'élégance naturelle de la jeune femme est bien celle que l'on retrouve sur les photographies de l'époque (Fig 301). Particulièrement frappé par le charme et la vivacité de cette physionomie, Carpeaux demanda la possibilité de faire un buste « intime » **(Cat 164)**, où la spontanéité et la vie semblent cette fois captées à leur source même, et paraissent vouloir irriguer chaque torsade des lourdes nattes[13].

Fig 301

Cat 165

Cat 163
Jean-Baptiste CARPEAUX, 1827-1875
Madame Turner
Buste marbre, 1871
H. 0,815
Inscription: Au revers du socle: *JB^te Carpeaux.*
Historique: Don de Miss Jessica Turner à la Tate Gallery en 1945; transféré au Victoria and Albert Museum en 1984.
Exposition: Un buste de Miss Turner (celui-ci?): 1872, Londres, Royal Academy, n° 1566.
Londres, Victoria and Albert Museum (A. 19-1984).

Fig 301
Atelier Hennah and Kent, Brighton
Mme Turner
Photographie, vers 1871
Paris, musée d'Orsay

Cat 164
Jean-Baptiste CARPEAUX
Madame Turner
Buste plâtre, 1871
H. 0,705; L. 0,31; P. 0,29
Historique: Acquis de Mme Carpeaux le 1er mai 1895.
Exposition: 1894, Paris, Salon, S.N.B.A., n° 412.
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 1060).

Cat 165
Auguste RODIN, 1840-1917
Madame de Morla Vicuña
Buste marbre, 1888
H. 0,569; L. 0,499; P. 0,370
Inscription: A l'arrière sur l'épaule gauche: *A^te Rodin 1888.*
Historique: Acquis le 20 juillet 1888 pour le musée du Luxembourg.
Exposition: 1888, Paris, Salon, n° 4592.
Paris, musée Rodin (inv. Lux 89).

A sa manière, le portrait de *Madame Vicuña* par Rodin **(Cat 165)** opère une sorte de fusion des deux catégories précédentes. De l'une, il reprend l'apparat: les épaules jaillissent du marbre comme d'un manteau de fourrure à peine esquissé et décoré d'un bouquet posé contre la poitrine. De l'autre, il retrouve la proximité, la vérité: par «l'intraduisible flexion du cou», Rodin «évoque la femme d'aujourd'hui, la discrétion de visage d'une mondaine, la souplesse physique d'une créature vivante et nerveuse»[14]. Là encore, la souplesse ondoyante de la chevelure, «la rebellion d'une mèche tordue sur la nuque» participent pleinement à l'expression de la grâce sensuelle et mystérieuse du modèle. Premier exemple des «portraits de société» qui feront la fortune de Rodin après 1900, le *buste de Mme Vicuña* compte parmi les plus beaux bustes du siècle.

Philippe Durey

VIII, 3
De la mort paisible à la mort tragique

Cat 166 à 176

Fig 302 à 330

Pour perpétuer son souvenir, deux moyens, souvent employés simultanément, s'offrent à l'individu: le texte et l'image, celle-ci faisant appel à la sculpture. La sculpture devait en effet trouver un terrain de choix dans les cimetières: comme le soulignait Liard dans son rapport sur l'Exposition universelle de 1900 en évoquant « ce cimetière du Père-Lachaise qui est devenu aujourd'hui un des lieux les plus utiles à parcourir pour la connaissance de la sculpture moderne »[1], les cimetières constituent de véritables *musées de plein-air* où les principaux sculpteurs du XIXe siècle sont représentés par des chefs-d'œuvre: *tombeaux du comte de Bourcke*, du *Général Gobert* par David d'Angers, *Silence* de Préault, *gisants de Cavaignac* par Rude, de *Victor Noir*, par Dalou...

Longuement débattue au XVIIIe siècle, la question des cimetières, de leur insalubrité, avait abouti dans les années qui précédèrent la Révolution à la décision de fermer et de désaffecter les cimetières intra-muros. Toutefois, le problème ne devait être définitivement résolu qu'au début du XIXe siècle par le décret du 23 prairial an XII (12 juin 1804). Résultat de la prise de conscience du respect que l'on doit aux cendres des disparus, on peut le considérer, avec Philippe Ariès, comme « l'acte de fondation d'un culte des morts »[2]. Interdisant d'enterrer à l'intérieur des limites urbaines, il allait entraîner la création des grands cimetières extra-muros (à Paris: *cimetière de l'Est* ou *Père-Lachaise*, *cimetière du Sud* ou de *Montparnasse*, *cimetière du Nord* ou de *Montmartre*, respectivement ouverts en 1804, 1824 et 1825) où étaient autorisés, dans certaines limites, les concessions à perpétuité et, sans restriction aucune, l'usage de pierres tombales. Marquant le lieu exact de la sépulture, chargés de transmettre le souvenir d'un défunt auquel ils finissent par s'identifier, ces *monuments* allaient être appelés au plus grand succès. Plus matérialiste que ses ancêtres, l'homme du XIXe siècle ne se contente pas de chercher à assurer son salut éternel en fondant des services; il tient à ce que se transmette le souvenir de sa réussite, de sa personnalité, de ses traits mêmes, et dans la seconde moitié du siècle, les grands bourgeois parisiens, les Menier, les Cail... en viennent à faire construire la chapelle funéraire qui est le symbole de leur famille, en même temps et en faisant appel aux mêmes architectes et décorateurs que pour leurs hôtels de la Plaine Monceau.

C'est ainsi que les grands cimetières du XIXe siècle, et en particulier le Père-Lachaise, offrent un véritable reflet de la société. Les contemporains y étaient très sensibles, mais tandis que pour certains ce caractère faisait la grandeur des cimetières où se trouvaient ainsi rassemblées les « glorieuses archives du genre humain » selon la belle expression de David[3], d'autres, comme Balzac, en dénonçaient la mesquinerie: « C'est tout Paris, avec ses rues, ses enseignes, ses industries, ses hôtels; mais vu par le verre dégrossissant de la

Les notes du chapitre VIII,3 se trouvent page 418.

Fig 302
Jean CARRIES, 1855-1894
Autoportrait
Bronze (avant 1888)
Paris, cimetière du Père-Lachaise

Fig 303
François-Dominique MILHOMME, 1758-1823
La Douleur
Statue pour la tombe de Pierre Gareau mort en 1815
Marbre, vers 1816
Paris, cimetière du Père-Lachaise

Fig 304
François-Dominique MILHOMME
Projet pour le tombeau de Mlle de Montpensier
Dessin à l'encre et au crayon, 1818
Paris, archives nationales

Fig 305
Pierre-Jean DAVID D'ANGERS, 1788-1856, sculpteur
Louis-Tullius-Joachim VISCONTI, 1791-1853, architecte
Tombeau du comte de Bourcke
Marbre, 1826
Paris, cimetière du Père-Lachaise

Fig 302

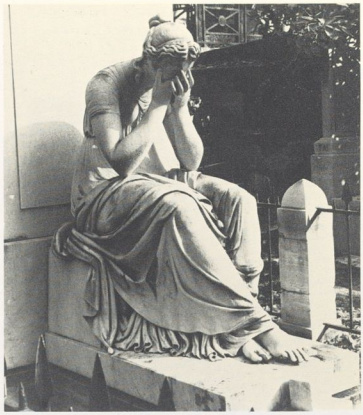


Fig 303

lorgnette, un Paris microscopique, réduit aux petites dimensions des ombres, des larves, des morts, un genre humain qui n'a plus de grand que sa vanité[4]. »

L'allégorie

Rarement orienté vers l'au-delà, le décor sculpté des monuments funéraires comprend presque toujours un portrait du défunt, autoportrait (Fig 302) ou œuvre d'un ami, d'un élève : en médaillon, en buste ou en pied, il est tantôt seul, tantôt associé à d'autres éléments, bas-reliefs anecdotiques ou figures allégoriques qui apparaissent très tôt dans les cimetières : dès 1815-1820, on trouve des représentations émouvantes de la *Douleur*, mettant en scène une figure endeuillée qui a parfois les traits de la femme ou de la fille du défunt.

C'est ainsi qu'à deux ans de distance, Milhomme exécuta une belle statue de la *Douleur* (Fig 303), exprimant le désespoir de la veuve et des enfants de Pierre Gareau, comme l'indique l'inscription gravée sur la tombe, et fit le projet d'un relief pour le tombeau de Mlle de Montpensier la montrant étendue sur son lit de mort, pleurée par sa mère, la duchesse d'Orléans (Fig 304). Mais tandis que les statues de la *Douleur* étaient appelées à se multiplier, la seconde formule ne connut que de rares applications. Elle devait être abandonnée très rapidement, en effet, au profit de ces bas-reliefs inspirés de l'Antiquité, dont David d'Angers allait donner un admirable exemple au *tombeau du comte de Bourcke* (Fig 305). Son épouse, enveloppée de voiles au drapé compliqué et magni-

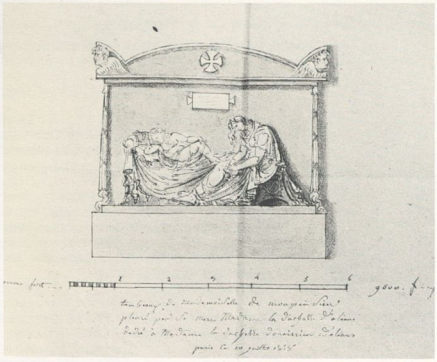


Fig 304

Fig 305

Cat 166

fique est assise devant le buste du défunt: la branche de cyprès qu'elle tient affirme sa douleur mais son attitude et l'expression de son visage témoignent de sa foi en la croyance chrétienne de la Résurrection, comme le confirme l'inscription.

Le succès de ce motif lui valut de subsister jusque sous le Second Empire où il apparaît, peut-être pour la dernière fois, au tombeau de *Martine Cabet* **(Cat 166)** orné d'un relief montrant une femme dont les vêtements au beau drapé tourbillonnant ne sont pas sans rappeler les voiles de la comtesse de Bourcke, asise dans l'attitude d'une profonde douleur devant une simple croix fichée en terre[5].

A cette époque, en effet, les bas-reliefs disparaissent au profit de la ronde-bosse, et ce sont de véritables statues, renouant avec celle de Milhomme, qu'exécutèrent Christophe pour son propre tombeau (Fig 306), Paul Dubois (1873, Nogent-sur-Seine) ou Moreau-Vauthier (1887, Père-Lachaise) pour leur sépulture familiale, Gérôme pour son fils (c. 1891, Montmartre). En effet le thème de la douleur reste — bien évidemment — en honneur dans la sculpture funéraire; son iconographie varie peu: figures d'abord assises, puis debout, enveloppées de voiles, la tête cachée entre leurs mains ou levées vers le ciel. De cette série se détachent toutefois la figure de jeune fille, à demi-nue, affaissée face contre terre, sur le tombeau du colonel Herbillon (Trentacoste, 1892, Montmartre), et le grandiloquent *Deuil* de Coutan (Fig 307). Thème privilégié lorsqu'il s'agit d'un monument exécuté par un artiste pour un proche, la *Douleur* devait fréquemment servir aussi dans la deuxième moitié du siècle à orner les chapelles, sous la forme plus impersonnelle de cariatides ou de figures d'angle tenant la torche renversée et la couronne de deuil qui à l'époque néo-classique étaient entre les mains de génies funéraires (Fig 308): lorsque les frères Dantan, après 1855[6] achetèrent un emplacement prestigieux au Père-Lachaise, en première ligne sur l'allée principale, pour y transporter la sépulture familiale, ils réunirent dans le grand monument qu'ils édifièrent **(Cat 167)** et qui est peu visible aujourd'hui à cause de la croissance d'une rangée d'ifs, tous les motifs funéraires en honneur, sarcophage

Fig 306

Cat 166
Paul CABET, 1815-1876
Femme voilée devant un tombeau
Relief plâtre teinté, 1866
H. 0,60; L. 0,80; P. 0,05
Inscription: En bas à gauche du siège: *P. Cabet 1866.*
Historique: Modèle du bronze destiné au tombeau de Martine Van Der Haert, femme de l'artiste (1833-1865), érigé à Paris, cimetière Montparnasse. Don de M. Collardot, 1951.
Exposition: 1866, Paris, Salon, n° 2659.
Dijon, musée des Beaux-Arts (inv. 3965).

Fig 306
Ernest-Aquilas CHRISTOPHE, 1827-1892
La Douleur
Pierre, vers 1855
Paris, cimetière des Batignolles

Fig 307

surmonté des attributs du sculpteur, branches de lierre et guirlandes de cyprès, portraits, renommées, mais donnèrent une place importante aux deux grandes cariatides en pleurs qui cantonnent l'ensemble (Fig 309).

Quant aux autres allégories, dont l'apparition est également contemporaine des premières tombes sculptées, elles se multiplient après 1850. Toutefois un bel exemple tranchant par son importance sur la série des reliefs néoclassiques mettant en scène une, à la rigueur deux figures, en

Cat 167

Fig 307
Jules COUTAN, 1848-1939
Le Deuil
Modèle pour la statue de la tombe Herbette au cimetière Montparnasse
Plâtre, 1890
Non localisé

Fig 308
Jules DALOU, 1828-1902, sculpteur
Pierre MANGUIN, 1815-1869, architecte
Chapelle Moiana au cimetière d'Auteuil
Pierre, vers 1861
D'après Daly, 1871, 1re section A, planche I

Cat 167
Jean-Pierre DANTAN, 1800-1869
Tombeau de la famille Dantan
Esquisse, plâtre peint, entre 1855 et 1865
H. 0,515; L. 0,21; P. 0,12
Historique: Maquette du tombeau exécuté en collaboration par J.-P. Dantan et son frère aîné Antoine-Laurent, érigé à Paris, Père-Lachaise. Atelier de J.-P. Dantan. Don des héritiers de sa veuve, 1888.
Paris, musée Carnavalet (inv. S. 1390).

Fig 309
Antoine-Laurent DANTAN, 1798-1878
et Jean-Pierre DANTAN, 1800-1869, sculpteurs
Louis RENAUD, 1819-1897, architecte
Tombeau de la famille Dantan
Pierre, entre 1855 et 1865
Paris, cimetière du Père-Lachaise

Fig 308

Fig 309

Cat 168

fut offert dès 1838 avec le *tombeau de Cartellier* (Fig 310). Après avoir pensé à l'orner d'un bas-relief représentant une scène de mariage à l'antique[7], Petitot préféra faire appel à ceux qui, comme lui, avaient été les élèves du défunt et confia à six d'entre eux l'exécution de statuettes évoquant les qualités de leur maître: *Gloire, Modestie, Talent, Amitié, Sagesse* et *Bonté* **(Cat 168)**.

Dans la seconde moitié du siècle, on constate qu'à côté des *Renommées*, des *Victoires* et des figures des *Arts*, des *Lettres* et de quelques vertus en honneur jusque-là, apparaissent des *Jeunesse, Science, Etude, Travail, Commerce, Industrie,* auxquelles s'ajouteront plus tard encore des notions telles que le *Devoir*, l'*Education nationale*... Dans le cas d'artistes, de savants, d'ingénieurs, les figures allégoriques sont souvent précisées, parfois même remplacées, par une référence à son œuvre: si dans le cas de Guillaumet, son tombeau est surmonté d'une véritable statue **(Cat 169)** qui évoque la toile célèbre, *les Fileuses de Bou-Saada* (cf. Ch. XI, Orientalisme), mais n'est autre qu'une transposition orientalisante d'une œuvre antérieure de Barrias, la *Jeune fille de Mégare* (marbre, 1870, Paris, musée d'Orsay), il s'agit la plupart du temps d'un petit modèle ou d'un bas-relief: locomotive au tombeau d'un ingénieur (Fig 311), reproduction de ses principales œuvres pour un peintre, un sculpteur ou un architecte (Fig 312)... à moins que le défunt n'apparaisse lui-même dans l'attitude qui le caractérise le mieux, le fondeur dans son atelier (Fig 313), le sculpteur l'ébauchoir à la main, le chirurgien devant la table d'opération (Fig 314).

Fig 310

Fig 310
Louis PETITOT, 1794-1862,
Augustin DUMONT, 1801-1884
et François RUDE, 1784-1855, sculpteurs
Jean-Baptiste LE SUEUR, 1794-1883, architecte
Amitié, Sagesse, Bonté
Tombe de Cartellier
Pierre, 1838
Paris, cimetière du Père-Lachaise

Cat 168
François RUDE, 1784-1855
La Bonté
Statuette plâtre, vers 1837
H. 0,845; L. 0,375; P. 0,142
Historique: Modèle? de l'une des figures du tombeau de Pierre Cartellier (1757-1831), érigé au Père-Lachaise en octobre 1838. Donné par Rude à Carpeaux, son élève. Don de Mme Clément-Carpeaux, 1927.
Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 1907).

Cat 169
Louis-Ernest BARRIAS, 1841-1905
Jeune fille de Bou-Saada
Statue, plâtre (1890-98)
H. 1,50; L. 1,00; P. 0,90
Historique: Serait l'une des deux épreuves obtenues à partir du moulage de la statue (bronze, 1898) placée sur le tombeau du peintre Guillaumet (1840-1887) à Paris, cimetière Montmartre, l'autre épreuve ayant été acquise par la ville de Marseille. Don de la veuve du sculpteur, 1908.
Exposition: Cire, 1890, Paris, Salon S.A.F., n° 3490.
Dijon, musée des Beaux-Arts (inv. n° 2024).

Cat 169

Fig 311

Fig 312

Fig 313

Fig 314

Fig 311
Joseph-Marius RAMUS, 1805-1888, sculpteur
FOURDRIN et NOURRIGAT, architectes
Chapelle Seguin au Père-Lachaise
Pierre, 1857
D'après Daly, 1871, 2e section A, planche 7

Fig 312
Louis-Ernest BARRIAS, 1841-1905
L'Architecture regardant les plans de l'Hôtel de Ville de Poitiers
Tombeau de Guérinot
Marbre, 1893
Paris, cimetière du Père-Lachaise

Fig 313
Astyanax-Scaevola BOSIO, 1793-1876?
L'atelier de Crozatier
Tombeau de Crozatier mort en 1855
Bronze
Paris, cimetière du Père-Lachaise

Fig 314
Carle ELSHOECHT, 1797-1856
Lisfranc soignant les blessés après Leipzig
Tombeau de Lisfranc
Bronze, 1848
Paris, cimetière Montparnasse

Les gisants

Aux figures allégoriques s'opposent les gisants. Bien souvent eux non plus n'insistent pas sur l'idée de la mort mais la dissimulent en donnant au défunt l'aspect d'un personnage endormi, ou l'utilisent pour exprimer une vérité à laquelle une importance plus grande est attachée. Ne rappelant guère que par un attribut symbolique discret le passé du défunt, ils se développent surtout après 1845 en liaison avec le goût pour le Moyen Age. A cette date furent commandés à Pradier les statues de *Mlle de Montpensier* **(Cat 170)**, puisque le projet de Milhomme n'avait pas eu de suite, et de son frère, le *Duc de Penthièvre*, mort en 1828 (Fig 315). Mises en place en 1847, elles sont très différentes l'une de l'autre : tandis que le petit duc de Penthièvre portant une couronne fleurdelisée est allongé très droit, les mains jointes dressées vers le ciel, Pradier a donné à la princesse une attitude plus libre, un genou replié, un pied nu apparaissant sous sa robe. Les coussins sur lesquels repose sa tête sont un peu dérangés et seule la croix qu'elle serre de sa main gauche indique qu'il s'agit d'une morte plutôt que d'une enfant endormie.

L'année 1847 vit aussi l'achèvement du *gisant de Cavaignac* par Rude, placé au cimetière Montmartre en 1856 seulement (Fig 316). Ces trois statues sont à l'origine chacune d'une longue lignée. *Cavaignac* et le *Duc de Penthièvre* mettent en évidence une source d'inspiration puisée dans l'art du Moyen Age et de la Renaissance : la filiation entre le *gisant d'Henri II* par Germain Pilon et *Cavaignac* est évidente tandis que le *Duc de Penthièvre* renvoie aux statues funéraires des rois de France à Saint-Denis, et cela d'autant plus intentionnellement qu'il s'agit de la première commande pour la chapelle

Cat 171

Cat 170

Cat 170
James PRADIER, 1792-1852
Mlle de Montpensier (Françoise-Louise-Caroline d'Orléans, morte en 1818)
Gisant, plâtre, vers 1846
H. 0,296 ; L. 1,074 ; P. 0,42
Inscription : A l'arrière sur le socle : *J. Pradier M^bre de l'Institut.*
Historique : Modèle du marbre commandé en 1845 et placé à Dreux, Chapelle royale, en 1847. Coll. Mouvien. 1865, coll. Baille. Acquis en 1983.
Exposition : Marbre, 1847, Paris, Salon, n° 2146.
Poitiers, musée Sainte-Croix (inv. n° 982-26-1).

Fig 315
James PRADIER, 1790-1852
Duc de Penthièvre
Marbre, 1847
Dreux, Chapelle royale

Fig 316
François RUDE, 1784-1855
Cavaignac
Bronze, 1847
Paris, cimetière Montmartre

Fig 317
Charles GUMERY, 1827-1871
Duchesse d'Albe
Photographie du marbre exécuté en 1865, prise dans l'atelier de l'artiste
Coll. part.

Cat 171
Edmond-Victor LEHARIVEL-DUROCHER, 1816-1878
Jeune fille endormie
Buste marbre, 1857
H. 0,32 ; L. 0,45 ; P. 0,50
Inscription : Au dos : *Le Harivel-Durocher 185.* Sur le livre : *Dieu s'est hâté de l'enlever à la terre de peur que la malice du siècle ne pervertisse son cœur. Sagesse Ch. IV v.XI et XIV.*
Historique : Famille du modèle. Légué à M. Cesbert vers 1880. Don de M. Cesbert 1910.
Exposition : 1857, Paris, Salon, n° 2983.
Alençon, musée des Beaux-Arts et de la Dentelle.

Fig 318
Pierre PRINS, 1838-1913
Fanny Klaus, son épouse
Plâtre, 1877
Paris, musée d'Orsay

royale de Dreux dont Louis-Philippe avait commandé en 1843 la transformation dans le goût gothique pour en faire la nécropole des Orléans.

Le *Duc de Penthièvre* ouvre ainsi la voie à une série de morts impassibles et glorieux chez lesquels la référence au Moyen Age va bientôt s'effacer au profit des courants contemporains, éclectisme du somptueux *tombeau de la Duchesse d'Albe* commandé à Gumery par l'impératrice Eugénie, sa sœur (Fig 317), réalisme, si l'on peut dire, du *gisant d'Alexandre Dumas* fils, les pieds nus comme il l'avait demandé, revêtu de sa robe de travail (Saint-Marceaux, 1897, Montmartre), symbolisme de *Félix Faure*, enveloppé de drapeaux (Saint-Marceaux, 1901, Père-Lachaise), pour reparaître, inspiration lointaine et combien transformée, dans les effigies des époux Dru (Salons SAF 1899 et 1906) dûs au ciseau fantaisiste de Frémiet et destinés à la chapelle du donjon de Vez dont les ruines médiévales avaient été restaurées par Boeswilvald.

Ainsi représenté, le défunt apparaît comme un être intemporel ; aussi dès les années 1860 un nouveau type de gisant, issu de la statue de *Mlle de Montpensier*, et parfois réduit à un buste seulement, va-t-il se répandre ; à ces images proches et paisibles qui montrent la morte — car il s'agit presque toujours d'une jeune fille ou jeune femme — sous l'apparence d'une endormie, il faut rattacher les bustes funéraires destinés à la famille, portraits d'une enfant **(Cat 171)**, morte huit jours avant sa communion, « précieux souvenir d'un ami à des amis désolés »[8] réalisé pour ses parents, ou de *Fanny Klaus* morte en 1877, exécuté par son mari le peintre Pierre Prins (Fig 318). Dans un cas comme dans l'autre, le caractère funéraire est nettement affirmé par la présence d'un linceul qui en s'écartant laisse apparaître les traits du

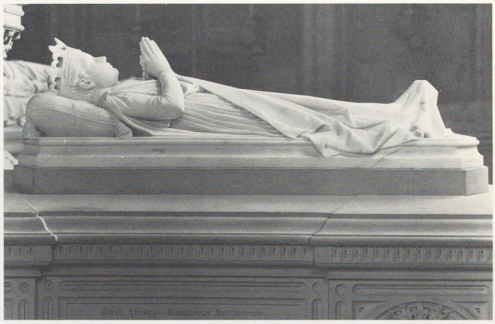


Fig 315

Fig 316

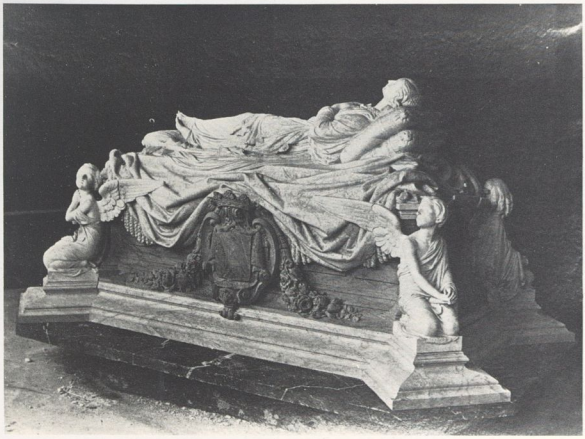


Fig 317

Fig 318

visage et un objet symbolique : livre de la fillette, manche du violoncelle de Fanny Klaus, musicienne renommée. Avec les tombeaux de la *Duchesse de Nemours* (vers 1883, Weybridge), de *Laure Labiche* **(Cat 172)** pour laquelle, à la demande de son père, il transposa en bas-relief le gisant de la duchesse de Nemours[9] en ajoutant à l'arrière-plan l'indication de la propriété familiale, et enfin avec celui de la *Duchesse d'Orléans* (1885, Dreux, Chapelle royale), Chapu atteignit à la perfection dans ce genre, unissant réalisme de bon ton, pittoresque discret et nostalgie poétique : « j'ai passé comme la fleur, j'ai séché comme l'herbe des champs » (Fig 319).

A ces morts rassurants s'opposent les cadavres roidis, étendus de tout leur long sur la dalle tumulaire, couverts d'un linceul dont un pan a été écarté pour découvrir le visage. D'une grande force dramatique, ces images qui font le lien entre les gisants et ce que l'on peut appeler les *morts tragiques*, sont rares. *Cavaignac* fut toutefois suivi par un projet de David d'Angers pour le *tombeau d'Arago* dont la réalisation fut empêchée par la mort de l'artiste, par le double *monument de Croce-Spinelli et Sivel* (Fig 320), par celui de *Blanqui* (Dalou, 1885, Père-Lachaise), auxquels on pourrait ajouter des œuvres plus modestes mais relevant de la même veine, les beaux médaillons de *Rouvière* (Fig 321) et d'*Ernest Morin* (1873, Père-Lachaise) par Préault : contrairement à Saint-Marceaux qui utiliserait un moulage de la tête de Dumas mais refuserait, écrit-il dans ses souvenirs, de s'arrêter à « la vision du cadavre » car il cherchait « une glorification pour toujours. C'est un hommage rendu à sa mémoire et non pas à son dernier portrait »[10], Rude devait rester très proche du masque funéraire de Cavaignac moulé par Jeanron, Préault accentuer l'aspect *mort* des visages de Rouvière et Morin.

Fig 319

Cat 172

Cat 172
Henri CHAPU, 1833-1891
Laure LABICHE (1865-1883)
Relief plâtre avec indications pour la mise aux points, 1883
H. 0,64 ; L. 1,62 ; P. 0,24
Inscription : Au fond au-dessus du gisant : *J'ai passé comme la fleur. J'ai séché comme l'herbe des champs.*
Historique : Modèle du marbre placé au cimetière de Béville-le-Comte (Eure-et-Loir). Don de l'artiste.
Le Mée-sur-Seine, musée municipal Henri Chapu (inv. n° 16).

Fig 319
Henri CHAPU, 1833-1891, sculpteur
Henri NENOT, 1853-1934, architecte
Tombe de Laure Labiche
Marbre, 1883
Béville-le-Comte, cimetière

Fig 320
Alphonse DUMILATRE, 1844-?
Croce-Spinelli et Sivel
Bronze, 1878
Paris, cimetière du Père-Lachaise

Fig 321
Auguste PRÉAULT, 1809-1879
Rouvière
Bronze, 1866
Paris, cimetière Montmartre

Fig 320

Fig 321

Les morts tragiques

Lorsque le défunt a péri dans des circonstances violentes, la sculpture funéraire se plaît à les rappeler: ainsi naquirent quelques œuvres dramatiques qui insistent sur la brutalité et l'injustice de la mort du personnage en question et sont, presque toujours liées à un sentiment de révolte, du moins après 1840. En revanche, en ce qui concerne les victimes de la Révolution et le duc de Berry assassiné en 1820, c'est plutôt une volonté d'expiation qui guida la construction de chapelles d'ailleurs dites *expiatoires* et construites en principe sur le lieu du crime. La plus célèbre est celle qui fut élevée à Paris, square Louis XVI, pour Louis XVI et Marie-Antoinette (consacrée en 1826). Son décor sculpté met l'accent sur le « martyre » de la famille royale mais sans s'appesantir sur ses circonstances: il se compose de groupes allégoriques, *Apothéose de Louis XVI* par Bosio (Fig 322), *Marie-Antoinette soutenue par la Religion* par Cortot et d'un bas-relief,

Fig 322

Fig 323

Translation des corps à Saint-Denis par Gérard. Quant au *Monument du Duc de Berry* (Paris, square Louvois; inachevé et détruit après 1830[11]), il devait comporter, certes, trois bas-reliefs consacrés à la mort du prince, mais pour en montrer non pas le côté historique (l'assassinat), mais l'aspect exemplaire: *le Duc de Berry recevant l'Extrême-Onction; les honneurs rendus à sa dépouille mortelle par toutes les classes d'habitants; le Duc de Berry expirant dans les bras de la Religion et écartant la Justice*.

Beaucoup plus impressionnant car il se compose principalement d'une statue isolée, dramatique, le *Tombeau de Bonchamp* (Fig 323) relève cependant d'un même état d'esprit. Dès 1816 avait été lancée une première souscription pour ériger un monument en l'honneur de ce héros des guerres de Vendée; mais Lainé, le ministre de l'Intérieur, hésitait à donner son accord: « A-t-on érigé des monuments funèbres à MM. de Charette, de La Rochejacquelein (...) Pensez-vous que leurs familles ne fissent pas aussitôt valoir leurs titres pour obtenir les mêmes honneurs, et ne craignez-vous pas que cette mesure, si juste en elle-même, ne devienne sur quelques points une source de prétentions, de jalousies et de discordes[12] ? » Toutefois au printemps suivant, Louis XVIII autorisait le projet à condition que le monument fût conçu de façon à mettre en valeur la magnanimité du général[13]: blessé à mort, expirant, celui-ci avait trouvé la force de demander la grâce des prisonniers républicains entassés dans l'église de Saint-Florent-le-Vieil. Le roi souhaitait d'ailleurs que les dernières paroles de Bonchamp fussent gravées sur le monument, comme le furent celles du duc de Berry — « Grâce! Grâce pour l'homme » — sur la base du groupe de Pradier placé dans la cathédrale de Versailles (1821), ou le *Testament* de Louis XVI à la Chapelle expiatoire.

Cependant David avait pris contact avec le comte de Bouillé, gendre de Bonchamp, et lui avait soumis plusieurs dessins. En raison de la modicité de la somme rassemblée, un premier projet fut alors choisi: un sarcophage surmonté d'un buste ou d'un trophée et orné d'un bas-relief représentant Bonchamp mourant empêchant les siens de tirer sur les prisonniers (Fig 324). Toutefois, en novembre 1818 le comité qui entre-temps avait été formé et trouvait ce projet trop modeste, revint à une autre proposition de David, plus spectaculaire mais écartée d'emblée par Bouillé car trop chère. Ce projet fut définitivement adopté en avril 1819, mais sa réalisation traîna en longueur, faute d'argent: David

Cat 173

se contenta du remboursement de ses frais car si la légende veut qu'il se soit chargé de l'exécution du monument par reconnaissance envers celui qui avait épargné son père prisonnier républicain, il est surtout probable qu'il était bien conscient de la publicité que cela constituerait pour lui; l'Etat fit don des marbres, le Conseil général de Maine-et-Loire vota une subvention de 10 000 francs; toutefois il fallut quatre souscriptions successives pour réunir les 43 000 francs du devis définitif[4]!

Enfin achevé, le tombeau fut inauguré le 11 juillet 1825. Il se compose donc d'un sarcophage surmonté de la statue de Bonchamp **(Cat 173)** nu jusqu'à la ceinture, se relevant dans un dernier sursaut de volonté pour implorer: *Grâce aux prisonniers*. Dépassant l'anecdote à laquelle aurait été limité le

Fig 322
François-Joseph BOSIO, 1768-1845
Apothéose de Louis XVI
Marbre, 1816-1835
Paris, chapelle expiatoire

Fig 323
Pierre-Jean DAVID D'ANGERS, sculpteur
Achille LECLERE, 1785-1853, architecte
Tombeau de Bonchamps
Marbre, 1819-1825
Saint-Florent-le-Vieil, église

Fig 324
Pierre-Jean DAVID D'ANGERS
Projet pour le tombeau de Bonchamps
Dessin à l'encre, vers 1818
Angers, galerie David

Cat 173
Pierre-Jean DAVID dit DAVID D'ANGERS, 1788-1856
Général Bonchamp (1759-1793)
Statue, plâtre, 1822
H. 1,30; L. 2,56; P. 0,76
Inscription: Devant: *Grâce aux prisonniers Bonchamp l'ordonne.* En bas à droite: *P.J. David d'Angers 1822.*
Historique: Modèle du tombeau (en marbre) financé grâce à plusieurs souscriptions dont la première fut ouverte en 1816. Le projet définitif fut choisi en avril 1819 et le monument inauguré le 11 juillet 1825 dans l'église de Saint-Florent-le-Vieil (Maine-et-Loire). Don de l'artiste, 1829.
Exposition: Marbre, 1824, Paris, Salon, n° 1804.
Rouen, musée des Beaux-Arts (inv. Sc. 64).

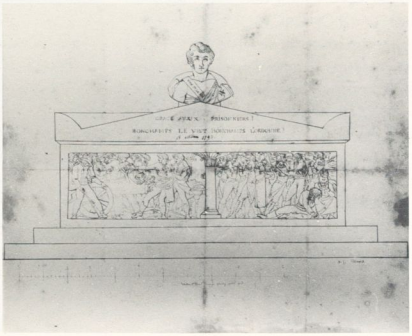


Fig 324

Cat 174

Cat 175

bas-relief, il souligne la grandeur d'âme du général avec d'autant plus de force que la figure est isolée : Louis XVI dans la Chapelle expiatoire est accompagné par un ange ; à Versailles, le duc de Berry est soutenu par la Religion ; Bonchamp au contraire est seul ce qui met en évidence de la façon la plus directe et la plus frappante, à travers son dernier geste, l'élévation de son caractère.

Toutefois les figures allégoriques ne sont encore que dissociées de l'effigie du défunt : en effet, le socle du tombeau comporte deux bas-reliefs représentant la *France* et la *Religion* **(Cat 174 et 175)**. Il faut attendre le *monument du cœur du Général Gobert* (David, 1847, Père-Lachaise) pour qu'elles disparaissent entièrement, privant le monument de tout caractère religieux et ne lui laissant qu'une dimension strictement évènementielle : si le duc d'Orléans, tué accidentellement en 1842, est allongé sur son tombeau, le buste relevé, la tête inclinée sur le côté, le col de sa chemise défait, les mains abandonnées, il est encore assisté par un bel ange aux lignes pures, œuvre de sa sœur Marie d'Orléans (Fig 325). En revanche, le monument de Gobert ne se compose plus que d'une statue équestre représentant le général, frappé à mort par un rebelle, tombant de cheval, et d'un important piédestal orné de quatre bas-reliefs montrant des épisodes marquants de son existence.

Très vite diffusés par la gravure, les monuments de Bonchamps et de Gobert allaient être bientôt imités : dès le 1er août 1848, un concours fut ouvert pour l'érection d'un monument à Mgr Affre tué lors des émeutes de juin 1848, monument qui, sur le conseil de David, devait se composer d'une statue et de bas-reliefs et porter les inscriptions : *Le Bon Pasteur donne sa vie pour ses brebis* et *Puisse mon sang être le dernier versé*. Le monument réalisé (Fig 326) et deux maquettes présentent l'archevêque à demi-étendu, sur le point d'expirer, mais Jouffroy l'a placé sur un lit tandis qu'il est montré affaissé sur les barricades par Gayrard, Auguste Debay qui remporta le concours et Etex dont le projet est perdu mais restera, écrivit-il, « le vrai car celui de M. Debay ne fut qu'une amplification du mien »[15]. Quant au relief du socle, il représente Mgr Affre cherchant à calmer les émeutiers, scène qui précéda immédiatement sa mort.

Comme les émeutes de 1848, les troubles qui précédèrent le Second Empire et suivirent sa chute, entraînèrent des morts violentes et donnèrent donc lieu à des monuments. Elevés par souscriptions, ceux-ci ont une résonance politique marquée dont témoigne la date à laquelle furent érigés les *monuments de Baudin* et de *Dussoubs*, tués tous deux sur les barricades en décembre 1851, alors qu'ils tentaient de s'opposer au coup d'état de Napoléon III : il fallut attendre la

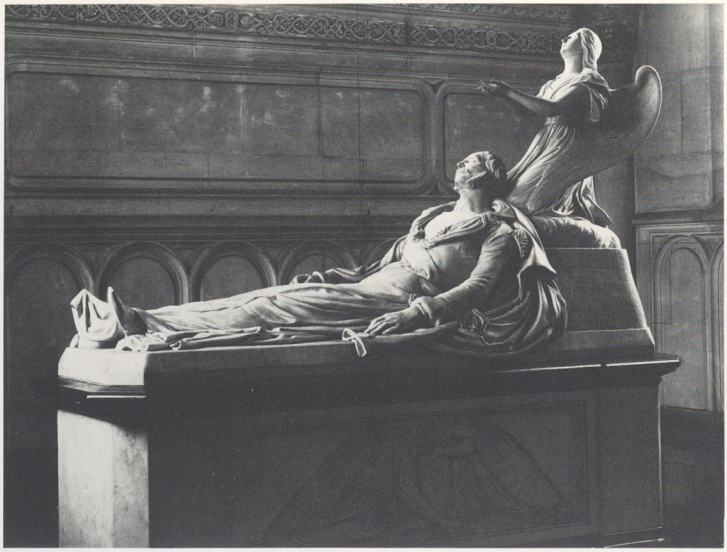


Fig 325

chute du Second Empire, 1872 pour le premier, 1880 pour le second, pour que des « souscriptions démocratiques » fussent ouvertes en leur honneur.

Il est intéressant de comparer les deux monuments car ils font appel à des formules très différentes (qui s'expliquent en partie par les sommes mises à la disposition des artistes !) : pour Baudin, Millet exécuta une statue le représentant couché sur son tombeau, le front très visiblement troué par une balle, la main posée sur un panneau portant l'inscription *La Loi* **(Cat 142)**. Au contraire, le monument de Dussoubs se compose d'un buste, d'un bas-relief représentant son exécution et d'une inscription, *Je meurs avec la République, ce fut sa dernière parole* (Fig 327). Ici sont confrontées deux des principales directions de la sculpture funéraire : imposer une image ou raconter un fait. Toutes deux sont issues de David qui au monument de Gobert les emploie ensemble, de façon

Cat 174 et 175
Pierre-Jean DAVID dit DAVID D'ANGERS
La Religion
La France
Bas-reliefs plâtre (1825)
H. 1,54 ; L. 0,665 ; P. 0,08 et H. 1,54 ; L. 0,65 ; P. 0,09
Historique : Moulages du tombeau de Bonchamp exécutés, ainsi que celui de la statue, en 1883 pour la galerie David.
Angers, musée des Beaux-Arts, galerie David (inv. MBA 883-2 et 3).

Fig 325
Henri de TRIQUETI, 1804-1874
et Marie d'ORLÉANS, 1813-1839
Mausolée du duc d'Orléans
Marbre, 1842
Neuilly, chapelle Saint-Ferdinand

Fig 326
Auguste DEBAY, 1804-1865
Monument de Mgr Affre
Marbre, 1848-1860
Paris, cathédrale Notre-Dame

Fig 327
Charles CAPELLARO, 1826-1899
La mort de Dussoubs
Tombe de Dussoubs
Bronze, 1880
Paris, cimetière Montparnasse

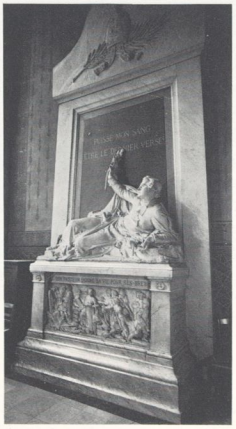


Fig 326

Fig 327

à ce qu'elles se complètent l'une l'autre: n'écrivait-il pas qu'une statue «est un poème dont les bas-reliefs sont l'appendice ou les notes explicatives»[16].

Après lui, en revanche, elles se développent séparément et désormais on rencontrera tantôt des statues isolées, relativement rares, tantôt des bas-reliefs anecdotiques associés en général à un buste ou à un médaillon: ceux-ci sont plus explicites, mais leur force est moindre que celle des images: ils demandent une certaine attention tandis que le promeneur le plus indifférent ne peut manquer d'être arrêté par le gisant de Baudin, ou mieux encore par celui de l'*Abbé Miroy*, fusillé en 1871 par les Prussiens, dont l'effigie rendit célèbre son auteur Saint-Marceaux (Fig 328).

La série des morts violentes se clôt avec le *tombeau de Victor Noir*, jeune journaliste tué par le prince Pierre Bonaparte en janvier 1870, pour lequel Dalou réalisa en 1890 une image aussi forte que David pour Bonchamp, mais avec des moyens radicalement différents: il refuse toute intervention personnelle, toute mise en scène; l'inscription elle-même a disparu: outre la dédicace «*A Victor Noir. Souscription nationale. Dalou 1890*» seules sont indiquées les dates de naissance et de mort du disparu et mentionné le fait qu'il a été tué. Ainsi, comme dans la légende des trois morts et des trois vifs, au hasard de sa visite au Père-Lachaise, le promeneur est soudain confronté à l'image agressive d'un cadavre rigide, étendu presque au ras du sol, dont le vêtement moderne — celui de Bonchamp l'était déjà, mais avec beaucoup de discrétion — prend une importance extrême, à la limite de l'absurde.

A l'opposé de Bonchamp ou de Mgr Affre, Victor Noir est mort sans raison: Dalou le souligne par le rejet du symbole et de l'anecdote; il insiste, en revanche, sur les détails physiques pour obtenir une effigie dont le réalisme qui se veut totalement objectif, ne laisse plus aucune place à un idéal quelqu'il soit, ni à l'espérance d'une vie future.

Monument funéraire ou monument public? Comment choisir? Le monument funéraire est doté déjà d'un caractère semi-public, comme en témoigne le long intervalle de temps qui s'écoula entre les morts de Cavaignac, Baudin ou Victor Noir, et l'érection de leurs tombes, les circonstances politiques interdisant en effet que celles-ci fussent mises en place plus rapidement. Les cimetières, toutefois, sont des lieux fermés et n'assurent donc qu'une publicité relative aux monuments funéraires: aussi le dédoublement parfait qu'offre à la fin du siècle la commande à un même artiste et presque en même temps d'un monument public et d'un monument funéraire est-il déjà en germe dans les discussions pour l'emplacement du tombeau de Bonchamp: Wismes et d'Autichamps, ses promoteurs, souhaitaient le placer sur l'esplanade devant l'église; le ministre peu favorable, proposa de séparer la tombe du monument mais le roi plus catégorique fit savoir que les restes du général devaient être placés «sous la sauvegarde de la religion» et qu'«il serait plus convenable et qu'(il) préférait que (le monument) fût élevé dans l'église que sur une place publique»[17]. Cette hésitation s'accentua sous la Monarchie de Juillet: le monument de Casimir Périer (Cortot, 1837) est érigé au centre d'un vaste rond-point au Père-Lachaise mais pourrait, sans

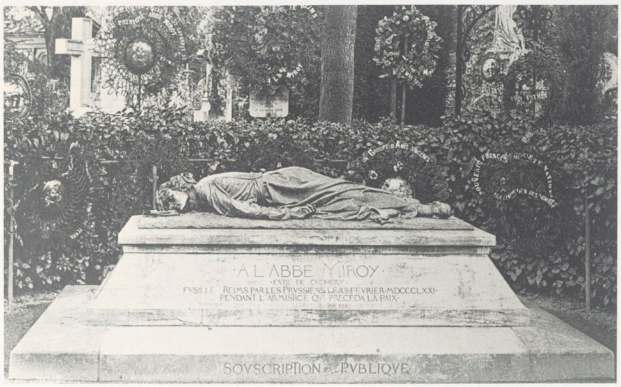


Fig 328

Fig 328
René de SAINT-MARCEAUX, 1845-1915
Abbé Miroy
Bronze, 1872
Reims, cimetière du Nord

Fig 329
Etienne-Hippolyte MAINDRON, 1801-1884
Tombe de l'Amiral Bruat
Marbre, 1857
Paris, cimetière du Père-Lachaise

Fig 329

la moindre modification, avoir été conçu pour une place publique ; en revanche si Cuvier, mort en 1833, ne jouit que d'une simple tombe au Père-Lachaise, dès 1835 Montbéliard, sa ville natale, fit appel à David pour un monument public. Mais quinze ans plus tard, il n'est plus question de choisir : le cardinal de Cheverus dispose à la fois d'un monument public à Mayenne, inauguré en 1844 (David sc.) et d'un monument funéraire dans la cathédrale de Bordeaux réalisé par Maggesi en 1850 ; l'amiral Bruat repose sous une jolie tombe, œuvre de Maindron (Fig 329), tandis que son effigie en pied formait le centre d'une fontaine à Colmar (Bartholdi, 1864, détruite en 1940 et reconstituée en 1958). Notons toutefois que pour susciter deux monuments, d'ailleurs complètement indépendants, il faut tout de même encore que le lieu de la sépulture diffère de celui de la naissance, ultime réserve qui devait disparaître à la fin du siècle : à Paris coexistent le monument funéraire (1897) et le monument public (1906) d'A. Dumas fils par Saint-Marceaux ; à Amiens, il en va de même pour Jules Verne : Roze est l'auteur du tombeau de 1907 et du monument de 1909. Mais cette démultiplication des hommages devait avoir pour conséquence de rendre aux monuments élevés dans les cimetières un caractère nettement funéraire : Dumas est représenté en gisant, Jules Verne soulève la pierre de son tombeau, tandis qu'en ville n'est évoquée que leur qualité d'écrivain à laquelle le temps ne porte pas atteinte.

Les tombeaux d'évêques

Les monuments d'évêques offrent en eux-mêmes un cas intermédiaire. Très tôt, en effet, il avait été prévu des exceptions à l'interdiction d'enterrer à l'intérieur des villes : en faveur des sénateurs qui devaient être inhumés au Panthéon, puis des évêques. Le 14 juin 1808 Napoléon avait autorisé l'ensevelissement du cardinal de Belloy et l'érection d'un monument à sa mémoire dans Notre-Dame de Paris. Il ouvrait ainsi la voie à une longue série de monuments en l'honneur d'évêques ou même de simples prêtres mais ayant un lien particulier avec leur église (construction, restauration).

Souvent séparés de la dépouille mortelle, ces monuments plutôt qu'à des tombeaux doivent être assimilés à des monuments publics qu'il aurait paru plus convenable d'élever à l'intérieur d'églises : ce sentiment apparaît dans les délibérations du Conseil municipal de Cambrai hésitant sur le choix de l'emplacement à donner au *Monument de Fénelon* (1818-1820) ; il se manifeste tout aussi clairement avec le *Monument de Mgr Affre* : pris en charge par le Gouvernement, ce qui, après 1848 surtout, est exceptionnel pour ce type de monuments, il donna lieu à un important concours auquel furent présentés trente-trois projets exposés à l'Ecole des Beaux-Arts en janvier 1849, en même temps que ceux du concours pour la République. Par l'importance de la commande (49 000 francs), comparable seulement à celles du *Monument du Cardinal de Belloy* (50 000 francs) et de *Fénelon* (57 586 francs), par l'ampleur du programme et son arrière-plan politique, ce monument a une place exceptionnelle dans la série des monuments d'évêques qui se développe surtout après 1845 et ne comprend guère que de simples statues, gisants ou priants, selon que l'on s'inspire plutôt du Moyen Age ou du XVIIe siècle.

Il devait toutefois être surpassé par le *Monument de Mgr Dupanloup* **(Cat 176)**, financé grâce à une souscription ou-

Cat 176

verte dans la France entière en octobre 1878. Le devis du 24 janvier 1881 s'élevait à plus de 100 000 francs et si l'on en croit Dom Séjourné, le trésorier, c'est Chapu, choisi grâce à l'influence du comte Benoît d'Azy, qui fit donner au monument une telle importance[18]. Contrairement en effet à ce qui s'était passé pour Mgr Affre, aucun programme ne lui fut imposé, et s'il se décida très vite pour un gisant, ayant dû renoncer à l'idée de représenter Mgr Dupanloup debout car la tradition voulait que dans les églises seules les personnes divines et les saints apparussent ainsi, il hésita longuement sur l'attitude à donner à ce gisant et la composition de l'ensemble. De très nombreux dessins exécutés entre 1879 et 1882 reflètent ses recherches [19] (Fig 330). Il fut tenté un moment par le style gothique qui se serait mieux harmonisé avec l'architecture de la cathédrale Sainte-Croix, mais s'arrêta en fin de compte à une composition en étage dont la référence aux tombeaux romains et florentins du XVe siècle est encore plus évidente dans certains dessins. Cette disposition a l'avantage de conférer une grande solennité à l'ensemble, mais en même temps qu'elle met en valeur le gisant exposé à découvert sur une civière, comme le voulait la pompe funéraire du Moyen Age, elle l'éloigne du visiteur. Or le gisant, exécuté en marbre blanc statuaire, est sans aucun doute la partie à laquelle Chapu s'est le plus attaché. En revanche toute l'architecture et les deux figures allégoriques, la *Foi* et le *Courage*, placées devant, furent réalisées par économie à Carrare, en marbre de qualité inférieure et de couleur grise, et il s'en dégage une impression de froideur et de sécheresse d'autant plus forte que le monument est directement adossé au mur de la cathédrale, construite en belle pierre de taille.

L'importance de cette réalisation par laquelle Chapu tenta peut-être de surpasser le *Monument de Lamoricière*, œuvre de Paul Dubois, érigé dans la cathédrale de Nantes en 1879 mais très admiré l'année précédente à l'Exposition universelle, lui valut de recevoir encore la commande de deux statues d'évêques : *Mgr David* pour Saint-Brieuc (1890) et *Mgr de Bonnechose* pour Rouen (Salon de 1891). Loin d'égaler ses tombeaux de jeunes femmes, ces monuments furent appréciés cependant pour leur caractère majestueux, et confirmèrent la réputation d'un artiste lancé dans le genre funéraire par le *Monument de Regnault* et passé maître dans ce domaine au point de faire dire de lui : « L'idéal quand on veut laisser une trace immortelle consiste à être ensépulturé par M. Chapu[20]. »

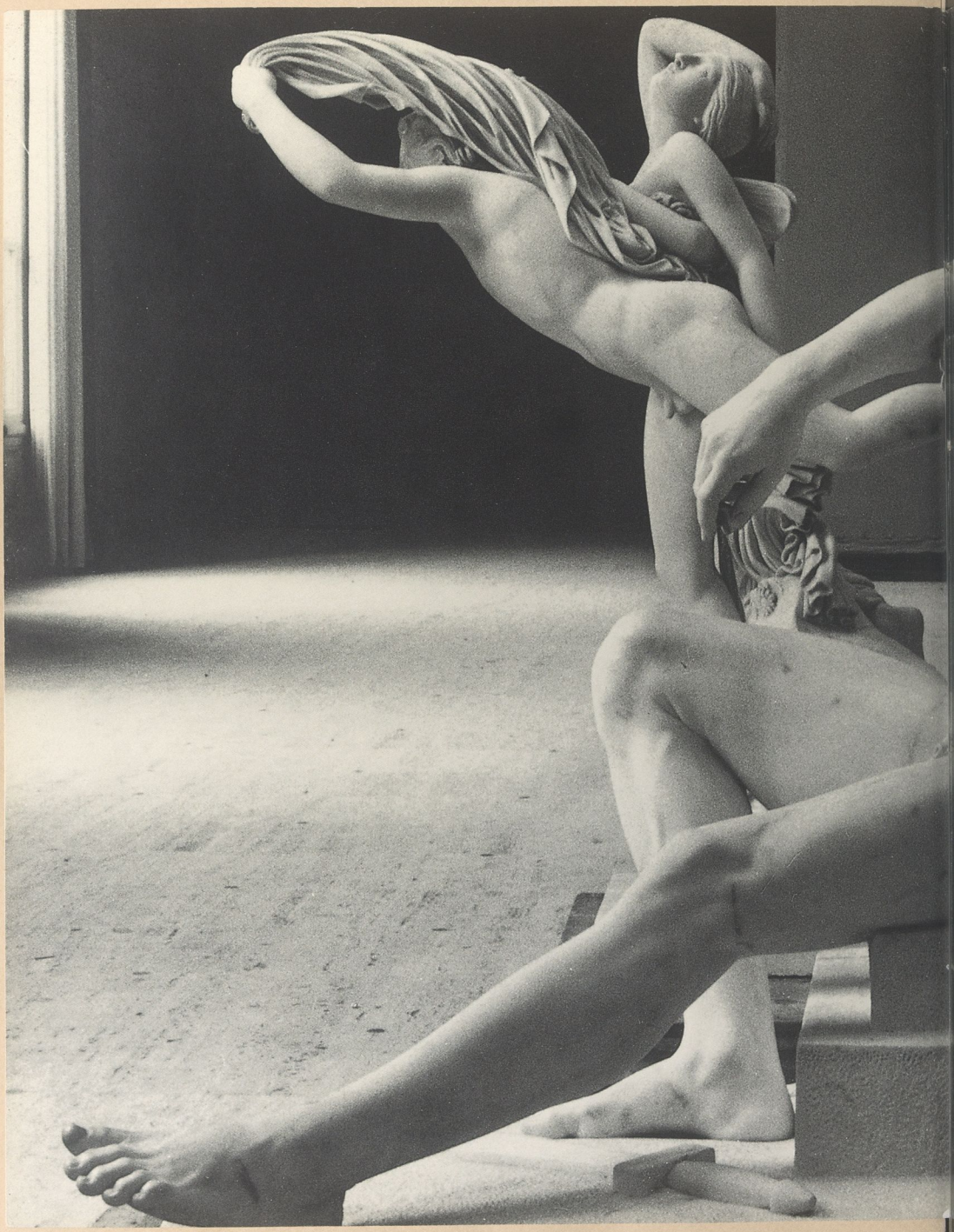
Antoinette Le Normand-Romain

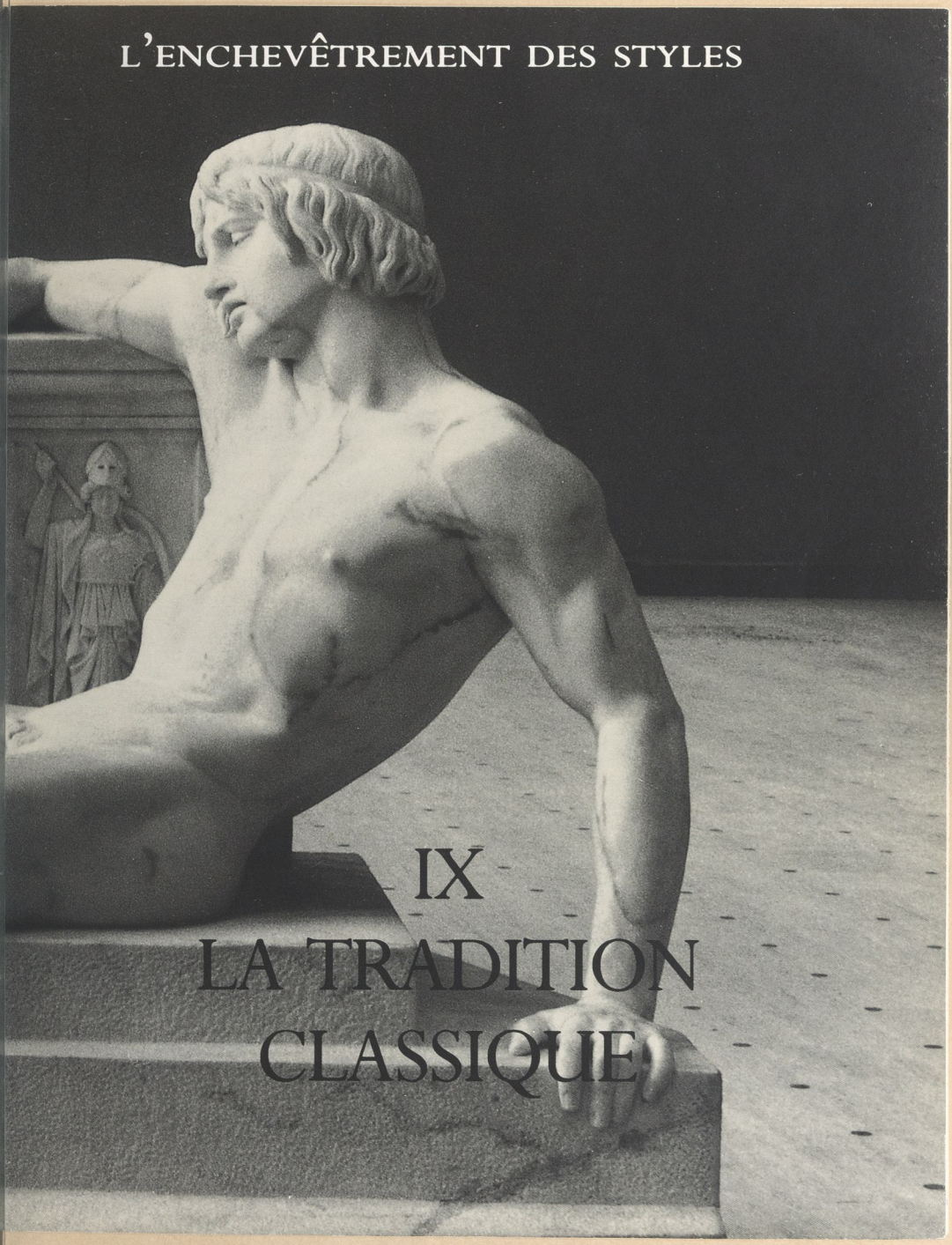
Cat 176
Henri CHAPU
Tombeau de Mgr Dupanloup (1802-1878)
Maquette plâtre, vers 1881
H. 1,43; L. 0,72; P. 0,33
Inscriptions : Autour de l'arc : *Patriam dilexit veritatem coluit* ; sur la bannière : *Jesus-Maria*.
Historique : Maquette du tombeau (en marbre) pour lequel une souscription fut ouverte dès 1878. Le devis fut accepté en 1881 et le monument inauguré le 11 octobre 1888 dans la cathédrale Sainte-Croix à Orléans. Don de l'artiste.
Exposition : Courage, plâtre, et *gisant et sarcophage*, marbre, 1887, Paris, Salon S.A.F. n° 3753 et 3750; *gisant* seul, 1889, Paris, E.U., n° 1740.
Le Mée-sur-Seine, musée municipal Henri Chapu (inv. n° 45).

Fig 330
Henri CHAPU
Projet pour le tombeau de Mgr Dupanloup
Dessin à l'encre, vers 1879-80
Melun, musée municipal

Fig 330

Licence eden-75-c886e7e2453e46b5-39abaa9b5ba442cb accordée le 17 décembre 2023
à E16-01037392-Chevalier-Pierre





IX
LA TRADITION CLASSIQUE

IX, 1
Le Néo-classicisme

Cat 177 à 188

Fig 331 à 338

La sculpture néo-classique française connaîtra-t-elle enfin les conséquences du réexamen positif dont le néo-classicisme dans son ensemble a bénéficié depuis une vingtaine d'années ? Ce serait à la fois nécessité et justice. Nécessité si l'on prétend apprécier correctement, c'est-à-dire sous tous ses aspects, la sculpture d'un siècle, dont la part la plus importante, au moins sur le plan quantitatif, relève jusque vers 1860 de l'esthétique néo-classique, ou de ses dérivations. Justice, si l'on souhaite voir disparaître l'opinion arbitraire mais tenace selon laquelle la période comprise entre les derniers chefs-d'œuvre de Houdon et les premiers succès de Rude et Barye ne serait qu'un intermède presque vide, stérile, voué aux répétitions sans fins de l'antique.

Les raisons avancées pour expliquer ce prétendu phénomène « d'éclipse » sont multiples, mais se relient toutes plus ou moins à l'idée d'une inadéquation entre ce qui serait le « génie propre » de notre école de sculpture et un néo-classicisme plus fortement marqué dans ce domaine que dans les autres, d'empreintes étrangères, nordiques et italiennes, et qui aurait été en quelque sorte imposé à nos sculpteurs, plus que véritablement assimilé par eux. Le bien-fondé, mais aussi les limites de cette hypothèse, sous-jacente à la plupart des études d'ensemble sur le sujet, apparaîtraient peut-être plus clairement, s'il était moins difficile, dans l'état actuel des collections, de juger sur pièces. Les quelques lignes qui suivent n'ont pas l'ambition de trancher ce débat. Il est sans doute plus utile de tenter de résumer et d'illustrer, même sommairement, le cadre théorique par rapport auquel se définit la sculpture néo-classique française à partir de 1800. International par ses origines, aspirant à l'élaboration d'un langage esthétique universel, le néo-classicisme repose en effet sur quelques principes fondamentaux, sans être pour autant monolithique. Il est au contraire (et obligatoirement) parcouru de courants multiples, proposant des interprétations diverses et parfois contradictoires du modèle antique. Le débat a été particulièrement animé en France, souvent sous l'impulsion de sculpteurs comme Jean-Baptiste Giraud (1752-1830) ou de personnalités ayant reçues une formation de sculpteur comme Antoine Quatremère de Quincy (1755-1839). Rappeler la nature et le degré d'influence des règles ainsi élaborées permet non seulement de mieux apprécier les motivations et les ressorts de la sculpture de cette époque mais aussi de relativiser l'idée d'un code normatif venu de l'extérieur étouffer pluralisme et créativité.

Dans cette optique générale, on peut distinguer deux périodes. Le premier quart de siècle correspond à ce que l'on peut appeler la phase de définition et d'application des règles. C'est sur elle que nous avons souhaité insister. C'est en effet entre 1800 et 1825 environ que les concepts, antérieurement expérimentés, se voient énoncés de façon

Les notes du chapitre IX,1 se trouvent page 419.

Cat 177
Pierre CARTELLIER, 1757-1831
La Pudeur
Statue marbre, 1808
H. 1,65 ; L. 0,48 ; P. 0,39
Inscription : sur la tortue, *P. Cartellier.*
Historique : commandé par l'Impératrice Joséphine pour la Malmaison ; collection du roi Guillaume II des Pays-Bas ; legs Fodor à la ville d'Amsterdam en 1861.
Exposition : 1808, Paris, Salon, n° 649 ; modèle plâtre : 1801, Paris, Salon, n° 408 ; 1814, Paris, Salon, n° 1025.
Amsterdam Historisch Museum, legs C.J. Fodor (inv. B 1 266).

Fig 331
Ecole romaine, d'après un original grec du IIIe siècle av. J.-C.
Vénus du Capitole
Marbre
Rome, musée du Capitole

définitive et mis en œuvre sur une large échelle. Après 1825, le débat théorique ne connaît plus d'apports majeurs, alors même que la référence à l'antique connaît des transformations assez radicales. Entre l'innovation sans règles et le respect figé de traditions non discutées, le « courant classicisant » s'épuise alors progressivement dans une longue crise d'identité.

La définition et l'application des règles (1800-1825)

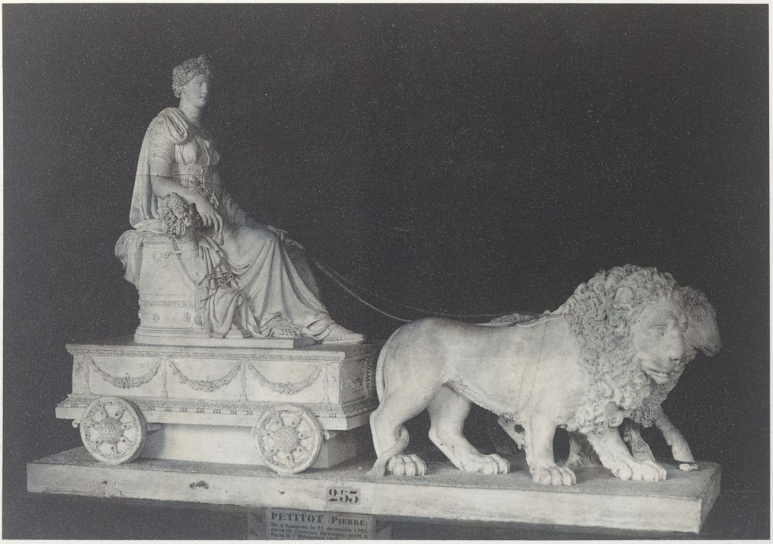
Avec la stabilité politique retrouvée, le Consulat marque un nouveau point de départ pour la sculpture française. L'afflux rapide de commandes (Institut, Académie de France à Rome, Museum Central, Salons...) créent un véritable élan. Comme le fait remarquer G. Hubert, « l'abondance et la variété relative des talents, des productions, plus sensibles que dans le reste de l'Europe, rendent plus délicat le choix des personnalités principales qui eussent brillé ailleurs d'un très vif éclat »[1].

Fig 331

Cat 177

L'antique

L'arrivée des plus prestigieuses sculptures antiques à Paris à la suite du traité de Tolentino en permet une connaissance approfondie et provoque parfois un véritable phénomène d'émulation. *La Pudeur* **(Cat 177)** dont Pierre Cartellier expose le plâtre au Salon de 1801, peut ainsi passer pour un hommage direct à la *Vénus du Capitole* (Fig 331). Celle-ci restée longtemps moins célèbre que sa sœur de la Tribune des Offices, a bénéficié d'une réputation croissante depuis son installation au musée du Capitole en 1752 et a connu une entrée triomphale à Paris en juillet 1798, couronnée de lauriers comme l'*Apollon du Belvédère*[2]. Cartellier, qui a pu



Cat 178

l'admirer au Muséum depuis l'inauguration de celui-ci, le 9 novembre 1800, s'en inspire habilement et discrètement. Il reprend la position générale du corps, en appui sur la jambe gauche, la droite légèrement repliée ; il donne aux bras des poses presque identiques, le bras gauche de la *Pudeur* n'ayant pas encore achevé le mouvement de repli de celui de la *Vénus* ; les coiffures ont le même type de chignon relevé sur l'arrière du crâne. Les compositions diffèrent seulement par l'orientation de la tête et la présence des draperies. Une accentuation légère de l'inclinaison du corps, le discret naturalisme du modelé des chairs et la souplesse des plis des drapés viennent donner à la jeune femme de Cartellier, une impression de vie héritée du XVIIIe siècle, avec quelque chose de la *Jeune fille à la chèvre* de Pierre Julien. La petite tortue placée à côté de son pied gauche, dont Landon se plaît à rappeler le sens (la femme retirée dans sa maison comme la tortue sous sa carapace), est une savante référence à Pausanias et à Plutarque[3] ; elle apporte un intéressant témoignage de la culture classique du sculpteur et de sa volonté d'affirmer celle-ci. Très appréciée des contemporains, la *Pudeur* est « peut-être la meilleure effigie féminine de cette époque. »[4]

La connaissance de la statuaire antique se répand et s'affine. Le gouvernement veille à faire envoyer dans les Ecoles centrales de dessin des moulages, afin d'y créer des musées, du type de celui que le sculpteur Jean-Baptiste Giraud s'est constitué à grands frais en Italie et qu'après avoir installé dans son hôtel place Vendôme, il a ouvert aux artistes depuis 1792-1793[5]. De bons archéologues comme Ennio Quirino Visconti ou Emeric-David font progresser la chronologie. Une certaine prudence se fait jour à propos des restaurations. On prend conscience de la notion de copie, mais on a du mal à accepter l'idée de la polychromie de la sculpture antique, même si Canova suit très tôt en ce domaine les conceptions lucides et novatrices de Quatremère[6].

Le prestige de l'antique, qu'on étudie avec prédilection et dont on veut s'inspirer, n'occulte cependant pas les dangers du plagiat. Comme le recommandait déjà Winckelmann, il faut avant tout se pénétrer de « l'âme grecque », retrouver un esprit et non copier servilement un certain nombre de formes. En ce sens, transférer le *Laocoon* ou l'*Apollon* à Paris est pour certains une erreur, croire que Rome peut « n'être plus dans Rome » est une illusion. Dès le début de 1796, Quatremère a fermement pris parti contre le « pillage » de l'Italie et milité en faveur du voyage outre-monts, où les œuvres peuvent être observées intimement unies au milieu où elles ont été crées[7]. Très tôt est donc posé le problème du « bon usage » de l'antique. Pour y parvenir, il faut en définir les règles.

Règles

Le langage néo-classique par excellence est celui de l'allégorie. Il a été celui de la Révolution, qui y trouvait les termes abstraits et universels dont elle avait besoin pour proclamer ses vérités. Elle en a expérimenté les possibilités sur les murs et le fronton du Panthéon dès 1792-1793, et dans le décor temporaire de ses fêtes. La *Concorde* de Pierre Petitot **(Cat 178)** conserve le souvenir de celles-ci, au cours desquelles les chars antiques, triomphaux ou funèbres, jouaient un rôle important. Elle est également un bon exemple des principes régissant l'allégorie, tels que Quatremère de Quincy les définira en 1823 dans *l'Imitation*[8]. Pour ce dernier, l'allégorie et le symbole sont des moyens de transposition privilégiés pour parvenir à ce qui est le propre de l'art, à savoir « l'imitation idéale » ou encore « l'imitation dans le monde des idées ». Imiter consiste à créer une « image » à partir d'un concept, « d'un modèle idéal », appartenant en propre à l'artiste et « tel que la nature ne lui présentera jamais en réalité ». Les compositions allégoriques sont donc de véritables idéogrammes, des caractères « hiéroglyphiques » (le terme est utilisé par Quatremère), particulièrement utiles à la sculpture qui serait « l'art qui exprimerait le moins de choses, s'il ne lui était donné de compenser, par la valeur significative de ses images, ce qui leur manque en valeur narrative »[9].

Pour son personnage de la *Concorde*, Petitot reprend une iconographie antique traditionnelle, en s'inspirant plus particulièrement, selon Landon, de médailles. Le lion est proche des célèbres lions Médicis de Florence[10]. La symbolique est assez claire ; le char est celui de l'Etat, tiré à l'unisson par un lion et un mouton, c'est-à-dire par le fort et le faible, unis « pour concourir au bien général. »[11]

Cat 178
Pierre PETITOT, 1760-1840
La Concorde
Statuette plâtre, 1799
H. 0,65 ; L. 0,965 ; P. 0,35
Historique : don de Pierre ou Louis Petitot - avant 1847.
Exposition : 1799, Paris, Salon, n° 434 ; 1802, Paris, Salon, n° 440 ; grand plâtre : 1802, Paris, Salon, n° 441.
Langres, musées (inv. 847-4-1).

Cat 179
François-Dominique-Aimé MILHOMME, 1758-1823
Andromaque
Buste, plâtre peint, 1800, avec bas-reliefs représentant sur le devant Hector, à droite Andromaque et Astyanax, à gauche Hécube.
H. 0,51 ; L. 0,25 ; P. 0,26
Inscription : au dos : *Milhomme 1800.*
Historique : don de la comtesse Marie-Louise Biver en 1981.
Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 3521).

Cat 179

L'allégorie, si elle est particulièrement adaptée à la transcription de « l'Idéal » tel que le conçoit Quatremère, pose le problème des rapports de la sculpture avec la réalité, avec la nature. Concrètement, le problème est celui du modèle : il a été soulevé dès la réforme de l'Académie en 1791-1792[12]. Doit-on privilégier, comme le voulait la vieille institution, l'étude du modèle vivant masculin, ou au contraire, comme le souhaiterait Quatremère, à côté de modèles « de tout âge, tout sexe, tout caractère », faire surtout copier l'antique, où la Nature n'est pas particulière ni défectueuse mais « inscrite en ses proportions immuables » ?... Ici apparaissent les termes d'un débat qui agitera les ateliers jusque dans la deuxième moitié du siècle.

L'*Andromaque* du Valenciennois François Milhomme **(Cat 179)** évoque précisément l'enseignement de la nouvelle Ecole des Beaux-Arts et les concours pour les têtes d'expression (cf. ch. II, 3). Si le sujet lui-même, le schéma général du buste en Hermès et la pureté des lignes du visage montrent combien l'artiste, avant même son départ à Rome (il remporte le Grand Prix l'année suivante) est déjà pénétré de l'esthétique nouvelle, l'étude sans concession du cadavre d'Hector se situe encore clairement dans la tradition académique[13]. Le milieu romain lui-même, où domine alors nettement l'influence canovienne, n'empêche pas certains sculpteurs d'affirmer leur attachement à l'étude naturaliste.

Ainsi est-ce en 1811 que Grégoire Giraud, alors pensionnaire de l'Académie, crée le modèle[14] de son célèbre *chien* qu'il traduira plus tard en marbre **(Cat 180)**. S'il faut en croire Miel, auteur d'une notice sur les deux Giraud, c'est au cours d'une promenade lors d'une convalescence à Caprarola que « frappé d'une attitude heureuse que prit son chien ..., il en fit sur le lieu même, une imitation en petit » — Miel ajoute qu'il « aimait à représenter les animaux, malgré l'impossibilité de les faire poser, mais il trouvait dans ces modèles une naïveté de mouvement qui, selon lui, compensait la fixité de la pose »[15]: conception de la nature qu'il est difficile de qualifier de « théorique » ou d'« épurée »... Les modèles des reliefs du socle, d'aspect très « grec », sont vraisemblablement postérieurs et contemporains de la taille du marbre, vers 1827. L'idée de tels reliefs, venant préciser ou compléter le sens du sujet principal, trouve peut-être son origine dans certaines sculptures italiennes de la Renaissance[16].

Cette indépendance d'esprit, cette réticence face à l'adoption d'une conception trop « idéale » du modèle, trouvent dès 1805 leur expression écrite dans un livre qui deviendra une sorte de bible pour les ateliers de sculpture: *les Recherches sur l'Art statuaire* d'Emeric-David[17]. A partir d'observations minutieuses de la statuaire antique (réalisées notamment dans le musée de moulages de Jean-Baptiste Giraud) Emeric-David aboutit à l'énoncé des trois règles fondamentales sur lesquelles repose « l'art statuaire »: la « vérité de l'imitation » (un rendu exact du modèle); la « beauté des formes » qui réside dans l'application de deux maximes: « rien n'est beau que ce qui est bon » et « qui dit beauté dit ampleur et ordre » ; enfin les « passions tempérées par la sagesse » (l'expression modérée des passions). Si les deux dernières règles reprennent plus ou moins les principes de « noblesse » et de « calme » déjà définis par Winckelmann, la première, qui est la plus importante et dont l'application doit précéder les deux autres, constitue l'apport particulier d'Emeric-David. Pour lui « l'art grec fut réaliste avec choix et l'art moderne doit à son tour s'inspirer de la seule nature, pourvu qu'elle soit choisie ». C'est ce point précis que retiendront les ateliers et qu'attaquera violemment Quatremère, pour qui l'art grec ne s'inspire au contraire que de « l'Idéal »[18].

Canova

La profonde influence de Canova sur l'art français en général et la sculpture en particulier entre 1800 et 1830 a été abondamment étudiée et commentée[19]. On connaît notamment l'importance de son amitié pour Quatremère, initiée à Rome en 1783 et poursuivie jusqu'à sa mort en 1822. Quatremère a veillé notamment à ce que les leçons du Vénitien portent de la façon la plus directe sur les élèves de l'Académie de France à Rome, sur Marin, Milhomme, Dupaty, Callamard, Cortot et sur le Belge Ruxthiel. C'est semble-t-il, à Rome vers 1810[20] que ce dernier créa le modèle de son groupe de *Zéphyr enlevant Psyché* **(Cat 181)**. L'importance du mythe de Psyché dans l'art néo-classique a été remarquablement analysé par R. Schneider[21] et l'on sait que Canova réalisa sur ce thème deux de ses groupes les plus célèbres: *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour* (1787-1793,

Cat 180

Cat 180
Pierre-François-Grégoire GIRAUD, 1783-1836
Un chien
Statue marbre, 1827, sur socle orné de bas-reliefs représentant les qualités du chien: Fidélité, Courage, Vigilance et Agilité
H. 0,53; L. 0,82; P. 0,50
Inscription: sur la terrasse: *Giraud F.*
Historique: acquis de l'auteur en 1828.
Exposition: 1827, Paris, Salon, n° 1572.
Paris, musée du Louvre (inv. N.15568).

Cat 181
Henri-Joseph RUXTHIEL, 1775-1837
Zéphyr enlevant Psyché
Groupe marbre, 1810-14
H. 1,62; L. 1,41; P. 0,60
Historique: acquis par l'Etat le 13 décembre 1815; déposé au château de Saint-Cloud en 1816 puis à celui de Meudon en 1825; au Louvre depuis 1851.
Exposition: 1814, Paris, Salon, n° 1137; modèle plâtre: 1810, Rome, Capitole, exposition de l'Académie de Saint Luc.
Paris, musée du Louvre (inv. L. L. 7).

Cat 181

Louvre) et *Psyché et l'Amour debouts* (1796-1800, Louvre). Même si Ruxthiel tente ici de retrouver l'envol aérien de l'*Hébé* (Fig 332) (dont il put voir un marbre commandé par Joséphine, aujourd'hui à l'Ermitage, au Salon de 1808) la complexité de la composition et la virtuosité de la facture rappellent bien l'esprit du premier groupe de Canova, auquel Quatremère avait reproché d'être du « Bernin antique »[22]... Le rapprochement tient surtout à l'idéalisation des figures, à leur aspect désincarné et androgyne. Ce néoplatonisme des formes entend exprimer celui du sujet: image de l'Ame, légère comme le vent, emportée inconsciente vers l'Amour et ses tourments, cette Psyché est en même temps, et plus encore que ses contemporaines, le symbole de l'élan irréversible et inéluctable de l'Ame vers l'Idéal. Morceau étonnant où les masses sont placées à la limite du déséquilibre... Etrange paradoxe que de vouloir « sculpter ce qui ne relève que de la peinture ou du récit » ! ... *La Pudeur et l'Amour* de Jacques Frémy (Fig 333), peinture exposée elle aussi au Salon de 1808[23], ne serait-elle pas la source la plus directe d'une composition où la sculpture semble vouloir échapper à ses propres lois ? ...

La poésie gracieuse du mythe de Psyché a fait de celui-ci le support privilégié du courant « alexandrin », que l'élégance un peu maniérée des figures féminines de Canova a si fortement contribué à développer[24]. Le délicieux buste de *Fanny Perrin sous les attributs de Psyché jouant avec une couronne de fleurs* **(Cat 182)** montre comment un tempérament plus indépendant tel que celui de Chinard peut s'inscrire de façon

Cat 182

Fig 332

Fig 333

Cat 183

Fig 332
Antonio CANOVA, 1757-1822
Hébé
Marbre, 1816-17, d'après un modèle de 1796
Forlì, pinacoteca communale

Fig 333
Charles-Paul LANDON, 1760-1826
d'après Jacques Frémy, 1782-1867
La Pudeur et l'Amour
1808

Cat 182
Joseph CHINARD, 1756-1813
Fanny Perrin, sous les attributs de Psyché, jouant avec une couronne de fleurs
Buste marbre, 1808
H. 0,54; L. 0,31; P. 0,25
Historique: Legs de Mme Marie-Alexandrine de Girardin en 1884.
Exposition: 1808, Paris, Salon, n° 60.
Clermont-Ferrand, musée Bargoin (inv. 894 - 325 - 1).

Cat 183
Jean-Antoine HOUDON, 1741-1828
Napoléon 1er, Empereur des Français
Buste terre-cuite, 1806
H. 0,51; L. 0,28; P. 0,20
Inscription: sur la tranche de droite: *Sa Majesté l'Empereur et Roy, fait d'après Nature, St Cloud, août 1806, Houdon*; au dos, cachet de l'atelier.
Historique: vente de l'atelier Houdon, 15-17 décembre 1828, n° 43; legs Foisset en 1873.
Exposition: 1806, Paris, Salon, n° 601.
Dijon, musée des Beaux-Arts (inv. CA 1026).

originale dans cette veine « anacréontique ». Le portrait allégorique n'est pas un genre nouveau et il y a même un certain archaïsme dans le type du buste avec bras, que Chinard affectionne et dont il donne deux autres exemples au même salon de 1808[25]. Combiné au réalisme discret mais sincère du visage, un savoureux mélange s'opère, encore très imprégné des traditions du XVIIIe siècle mais finalement profondément personnel et vivant.

Le « grand style »

Les ambitions de l'esthétique néo-classique ne sauraient se réduire à la préciosité du courant alexandrin et Quatremère a plusieurs fois tenté de s'opposer à cette tendance « amollissante » de l'art de son ami. L'époque est celle des héros, il faut s'attacher à l'expression des vertus morales et atteindre au « grand style », inséparable de l'exemple antique. Le problème se pose d'abord pour fixer l'image du nouveau César. Avec une économie de moyens remarquable, Houdon réussit en 1806 ce qui est sans doute l'effigie la plus « idéale » du vainqueur d'Austerlitz **(Cat 183)**; aux traits d'un visage qu'il sait rendre parfaitement reconnaissables, il donne en même temps la sérénité pénétrante, le calme surhumain et fascinant d'une divinité. Dans un dernier chef-d'œuvre, Houdon, encore respecté mais considéré comme le représentant d'une époque révolue, apporte la preuve de la diversité des voies possibles pour parvenir au « grand style ».

On peut lui opposer le pathos du buste « héroïque » conçu par Canova après 1807 (Chatsworth, Devonshire Collection) repris dans la célèbre effigie, colossale et nue en « Mars pacificateur » refusée par Napoléon en 1811 (Londres, Apsley House). Le nu et le colossal semblent pourtant des conditions indispensables; pour Quatremère, la plus grande stature est nécessaire pour les héros, il y a « corrélation entre les dimensions et les formes et les impressions que notre esprit en reçoit »[26]. L'*Œdipe et Phorbas* de Chaudet **(Cat 184)** peut être vu comme un exercice d'application de ce principe, qu'il vérifie et dément à la fois. Le groupe est de grandeur naturelle et pourtant l'impression que donne Phorbas est celle d'une sorte de colosse... La carure athlétique c'est-à-dire la « forme », qui obéit strictement aux principes « d'ampleur » et « d'ordre » définis par Emeric-David, conditionne bien sûr le regard; elle paraît dériver d'assez près de celle de l'*Alexandre Rondanini*, aujourd'hui à Munich[27]. Mais l'illusion tient surtout au contraste poétique entre le petit corps d'enfant et la puissante stature virile qui l'environne, contraste qui paraît apporter une signification

Cat 184

Fig 334

nouvelle au sujet. Les contemporains se sont en effet demandé[28] pourquoi Chaudet n'avait pas choisi, comme Félix Lecomte l'avait fait en 1771 pour son morceau de réception (Fig 334), l'instant de la délivrance d'Œdipe, mieux lié au thème général qui est celui de l'intervention du Destin (le fils de roi sauvé par un humble berger...). Chaudet aurait-il voulu créer en même temps, sur un mode « romain », une image symbolique de la paternité ? ... Véritable résumé de *l'Art statuaire*, où la « vérité de l'imitation » (le naturalisme du chien et de l'enfant) se conjugue à la beauté des formes et à la retenue des « passions », bon témoignage du chemin parcouru depuis Lecomte, le groupe de Chaudet mérite d'être considéré comme l'une des pièces majeures de la sculpture néo-classique française[29].

La postérité de ce type de « morceau de Salon » sera considérable tout au long du XIXe siècle. Même si les réussites sont, la plupart du temps, moins évidentes qu'ici, elles existent en nombre suffisant pour prouver une inconstable vitalité. On peut citer entre autres, l'*Homère* de Roland (1812, Louvre) dont le réalisme et la volonté expressive annoncent le *Philopoemen* de son élève David d'Angers, le *Spartacus* de Foyatier (1830, Louvre) et le *Thésée* de Ramey fils (1827, jardin des Tuileries) qui montrent l'influence sous-estimée des modèles virils de Canova, ou encore le *Nisus et Euryale* de Roman (Fig 335) dérivé de l'*Ajax et Patrocle* antique (Fig 336), et dans lequel le corps étendu offre un des plus beaux nus du premier tiers du siècle, anticipant sur tous les *Abel morts* qui se multiplient par la suite.

Nous n'aborderons pas ici les limites du « grand style », qui correspondent surtout à l'inadaptation de ses moyens pour traiter de l'histoire contemporaine, objectif principal, pourtant, du premier commanditaire : l'Etat.

Cat 184
Antoine-Denis CHAUDET, 1763-1810
Œdipe enfant, rappelé à la vie par le berger Phorbas
Groupe marbre, 1802-18
H. 1,96 ; L. 0,75 ; P. 0,82
Historique : commandé par l'Etat ? ; laissé inachevé à la mort de Chaudet ; terminé entre 1815 et 1818 par Cartellier et Dupaty ; acquis par l'Etat avant 1818 ; exposé après cette date au musée du Luxembourg, puis au Louvre à partir de 1850.
Exposition : modèle plâtre : 1801, Paris, Salon n° 411.
Paris, musée du Louvre (inv. N. 15538).

Fig 334
Félix LECOMTE, 1737-1817
Œdipe et Phorbas
Marbre, 1771
Paris, musée du Louvre

Fig 335
Jean-Baptiste Louis ROMAN, 1792-1835
Nisus et Euryale
Marbre, 1827
Paris, musée du Louvre

Fig 336
Ecole romaine, d'après un original grec du IIIe ou IIe siècle av. J.C.
Ménélas et Patrocle
Marbre
Florence, loggia dei Lanzi

Fig 335

Fig 336

Cat 185

Entre respect et abandon des règles : la crise d'identité (1825-1900)

Si une fois passé le premier quart de siècle, on veut encore employer le terme de « néo-classique » pour qualifier la sculpture qui entend encore s'inspirer de l'antique, il faut le faire en reconnaissant l'importance des transformations qui s'opèrent progressivement dans le courant des années vingt. Celles-ci coïncident avec un renouvellement" des « premiers rôles » : alors que Chaudet, Moitte et Chinard ont disparu avant même la fin de l'Empire, que Roland meurt en 1816, Lemot en 1827 et Cartellier en 1831, que Canova s'éteint en 1822, la génération formée sous l'Empire s'impose peu à peu avec à sa tête David d'Angers, Pradier et Rude.

Hellénisme

Les derniers grands textes de référence du néo-classicisme sont écrits sous la Restauration. Certains, comme l'*Imitation* (1823) ou l'*Idéal* (1827) de Quatremère, ne sont que la mise au net d'idées rassemblées de longue date. Les *Lettres à Canova* de 1818 écrites à la suite du transport et de l'étude à Londres des marbres du Parthénon, sont en revanche le fruit d'une véritable révélation, celle du « naturalisme inconcevable » de la sculpture grecque classique : « le *Thésée*, l'*Illyssus* sont effrayants de vérité ; à l'exactitude de la musculature se joint la sensation de la chair et de l'épiderme ... ces figures vivent et respirent... »[30] Si la clairvoyance de Quatremère n'est pas partagée par Flaxman, Visconti ou Emeric-David, qui jugent encore le *Laocoon* ou le *Gladiateur Borghèse* supérieurs aux marbres Elgin[31], une étape décisive n'en a pas moins été franchie, qui va porter ses fruits dans les années suivantes. C'est d'elle en tous cas qu'il faut partir pour évoquer le concept, souvent employé mais encore mal défini, d' « hellénisme » dans la sculpture française de 1820 à 1850.

Le concept peut d'abord qualifier une attitude « orthodoxe » vis-à-vis des modèles grecs récemment découverts, attitude faite de respect et de compréhension mais qui retient tout de même prioritairement tout ce qui peut constituer les éléments d'un langage nouveau. J. de Caso a souligné[32] la parenté d'esprit qui unit le *Mausolée du Duc de Berry* terminé par Pradier à Versailles en 1824 et le *Monument à Bonchamps* qu'achève David au même moment (cf. ch. VIII, 3, **Cat 173**), notamment la volonté de faire exprimer

aux corps des effets nouveaux, inspirés de ceux des torses puissants des frontons du Parthénon. Au Salon de la même année, Pradier expose une *Psyché* qui, bien qu'empreinte d'une réserve encore très platonicienne, offre un déhanchement et des formes épanouies, qui doivent quelque chose à la *Vénus de Milo*, récemment découverte (1820). Bien que plus tardives, les recherches de Simart dans le domaine du bas-relief (cf. ch. IV, 2) ou de la polychromie, procèdent de la même tendance. Le constat que les marbres des frontons grecs sont de véritables rondes-bosses, a des conséquences certaines sur le relief en très forte saillie du fronton de la Madeleine et sur l'emploi de la ronde-bosse elle-même à Notre-Dame de Lorette[33].

Une autre tendance est plus hétérodoxe et va au-delà d'un simple rajeunissement des enseignements de l'antique. Elle est représentée par les œuvres de celui en qui ses contemporains voyaient pourtant le « dernier des Grecs ». Quand Gautier et Flaubert répètent que l'art de Pradier est « la résurrection » de l'art grec, c'est au choix des sujets — la célébration de la beauté féminine — et à son style, charnel et souple, qu'ils font allusion. Conception au total assez vague, se référant plus à un état d'esprit général, une sorte d'esthétisme sensuel assez romantique, qu'à un quelconque soucis de restitution « archéologique ». *Le Printemps* ou *Chloris caressée par Zéphyr* **(Cat 185)** est un parfait exemple du renouvellement complet qu'apportent les figures féminines de Pradier, qu'il est significatif de comparer à la *Pudeur* de Cartellier **(Cat 177)**, dont elle reprend presque exactement la composition. Cartellier respectait globalement la signification morale et formelle de la *Vénus du Capitole* ; Pradier s'en libère totalement, mieux, il en inverse le sens avec irrévérence. Au lieu d'une « Vénus pudique », il donne une description précise de l'éveil de la sensualité : « on devine à l'abandon de la tête, au regard vague, à la bouche mi-ouverte, le doux vertige causé par les pénétrantes ardeurs et le trouble amoureux du printemps »[34]. Quant au sujet lui-même, J. de Caso remarque que « la critique antiquisante du temps de Pradier, a rappelé qu'il ne se trouve nulle part dans l'art antique. Les sources ramènent à la peinture du début du siècle, à Girodet et à Gérard »[35]. L'inspiration grecque se réduit en fait à l'utilisation du marbre de Paros et à l'emploi d'une légère polychromie (aujourd'hui disparue). Désormais pour Pradier, la connaissance de l'antique importe moins que l'idée qu'il s'en fait : « ce n'est pas cela, lui disait-on (de tel ou tel point d'histoire ou d'archéologie). Cela doit être, répliquait-il. Et il passait outre ».[36]

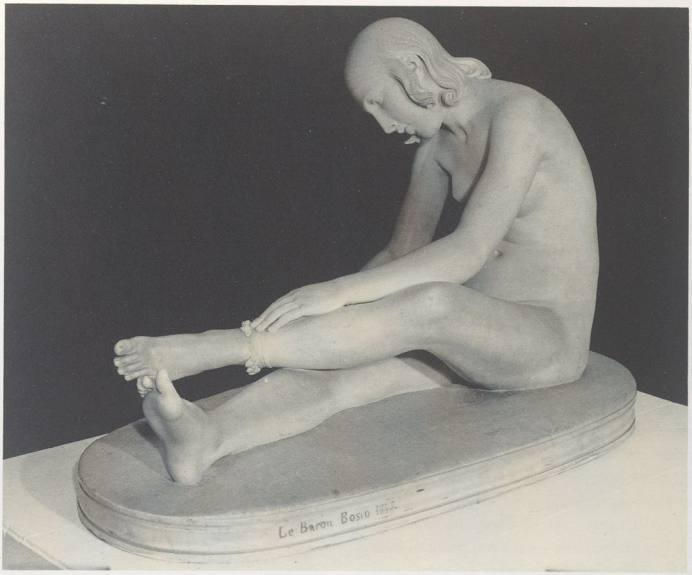
Cat 185
James PRADIER, 1790-1852
Le Printemps OU ***Chloris caressée par Zéphir***
Statue en marbre de Paros, avec traces de polychromie, 1849
H. 1,65; L. 0,67; P. 0,40
Inscription: En bas à gauche: *J. Pradier 1849*; sur le devant du socle, en lettres grecques: *Chloris.*
Historique: acquis par l'Etat en 1849; déposé la même année au musée des Augustins.
Exposition: 1849, Paris, Salon, n° 2311.
Toulouse, musée des Augustins.

Résistance

Le bouleversement de la référence à l'antique et l'abandon des principes traditionnels régissant son interprétation ne s'effectuent pas sans résistance. Bosio, déjà reconnu sous l'Empire, sculpteur officiel sous la Restauration, mais disgracié un moment au début de la Monarchie de Juillet, fait encore figure en 1845, l'année de sa mort, de champion de l'esthétique néo-canovienne ». *La Jeune indienne* **(Cat 186)** qu'il envoie cette année-là au Salon, prouve selon Houssaye, qu'il « n'a rien perdu de sa grâce et de sa fraîcheur primitive »[37] ; le naturel, le charme simple de cette figure en feront une de ses œuvres les plus célèbres, mais pour Baudelaire, cette « très jolie chose » manque un peu d'originalité[38]. Est-ce parce qu'elle s'inspire de trop près du *tireur d'épine* antique ? Est-ce l'exotisme timide et passablement usé du sujet ? Est-ce la facture trop lisse, presque arbitraire (au niveau des mains notamment), seul élément véritablement « canovien » en fait, dans une œuvre plus composite qu'il ne paraît ?

Au même Salon, Baudelaire préférait significativement la *Nymphe au scorpion* de Lorenzo Bartolini (Fig 337). Dans son enseignement, ce dernier réfutait la « maniera » de Canova et prônait une observation attentive de la nature ; ses figures féminines ne tentent guère de dissimuler la vérité des modèles, même lorsque leurs compositions aspirent à la pureté des schémas canoviens. Elles s'inscrivent dans le même courant « vériste » que la *jeune Grecque* de David d'Angers (1827, musée d'Angers) en regard duquel le purisme de Bosio paraît engagé dans une impasse.

Simart, comme l'ont bien montré les travaux d'A. Le Normand sur sa période romaine[39], est le type même du sculpteur classique qui essaie de résister aux penchants romantiques de son tempérament. « Vous affectionnez trop les beautés mourantes, prenez y garde. Ne cherchez pas trop l'expression. Elle naît naturellement du sujet, elle s'y trouve et, en la cherchant, vous pourriez tomber dans la manière ». Ces conseils de M. Marcotte[40], son protecteur, Simart devait les avoir présent à l'esprit en réalisant son *Oreste réfugié à*



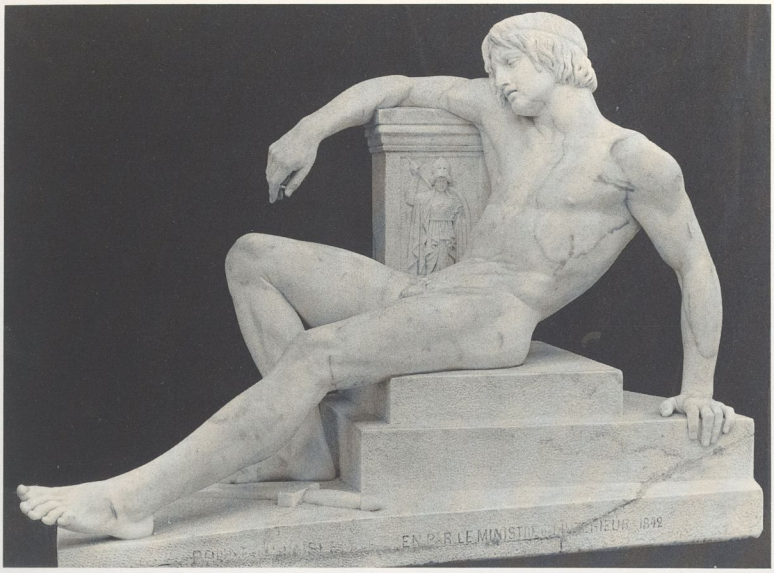
Cat 186

l'autel de Pallas **(Cat 187)** « la plus belle sculpture des temps modernes » selon Ingres[41], mais à propos de laquelle le rapport de l'Académie émettait de sérieuses réserves, surtout quant au « caractère » de la tête : « on n'y reconnaît pas Oreste parricide ; les cheveux trempés de sueur comme on a voulu les rendre sont trop systématiquement arrangés. On y voudrait plus de désordre... ». L'Académie réclamant pour une fois moins de « retenue » dans l'expression des passions ?... Certes, mais surtout plus de justesse : « l'affaissement de la pose ... ne montre pas complètement le caractère moral d'un Oreste représenté dans la circonstance dont il s'agit »[42]. La comparaison avec une des plus grandes réussites de la sculpture néo-classique pré-révolutionnaire, l'*Achille blessé* (Fig 338) de Jean-Baptiste Giraud permet sans doute de mieux comprendre le sens de ces observations. Au relâchement alangui et presque ambigu de l'*Oreste*, trop proche peut-être du bas-relief de l'*Endymion endormi* du musée du Capitole[43], s'oppose la tension plus mâle, plus « davidienne » de la statue de Giraud ; l'*Oreste* joue d'abord de l'ampleur et de l'harmonie des lignes et se ressent clairement des leçons d'Ingres ; l'*Achille* est une construction volontaire et énergique, la traduction vraie de la souffrance physique et de la colère morale. Plus d'un demi-siècle sépare les deux figures : l'une dit la vitalité et la foi d'une esthétique conquérante, l'autre a la beauté trouble d'une tradition qui s'achève.

Fig 337

Epuisement

Vers la fin des années 1840 apparaît un courant que l'on pourrait qualifier de « sévère » (en risquant l'emploi d'un terme propre à l'archéologie classique). Un retour à des



Cat 187

figures plus calmes, plus graves, plus ordonnées, plus lourdes aussi, s'observe en particulier dans la sculpture monumentale : aux austères *Victoires* de Pradier entourant le tombeau de Napoléon aux Invalides, font rapidement échos les nombreuses caryatides ou allégories drapées dont Elias Robert, Jules Cavelier, François Jouffroy ou Jules Thomas peuplent les façades de la capitale. A Marseille, Eugène Guillaume, principal représentant de cette tendance, et défenseur jusqu'à la fin du siècle de la tradition classique, s'inspire des bas-reliefs de Simart aux Invalides (cf. ch. IV, 2) pour le décor du péristyle du palais de Justice[44]. Barye lui-même participe d'une certaine façon à ce mouvement, par ses groupes du Louvre (cf. **(Cat 118 à 121)**) strictement

Cat 186
François-Joseph BOSIO, 1768-1845
Jeune indienne ajustant à une de ses jambes une bandelette ornée de coquillages
Statue marbre, 1845
H. 0,70; L. 1,08; P. 0,50
Inscription : sur la tranche de la terrasse : *le Baron Bosio 1845*
Historique : acquis par l'Etat en 1845; déposé au musée Calvet en 1879.
Exposition : 1845, Paris, Salon, n° 1045.
Avignon, musée Calvet (inv. 5 28).

Cat 187
Pierre-Charles SIMART, 1806-1857
Oreste réfugié à l'autel de Pallas
Statue marbre, 1839-40
H. 1,28; L. 1,975; P. 0,81
Inscription : sur la stèle à droite : *C. Simart Rome 1839.*
Historique : acquis par l'Etat en 1840; envoyé au musée de Rouen en 1841.
Exposition : 1840, Paris, Salon, n° 1746.
Rouen, Musée des Beaux-Arts (inv. D. 842.1).

Fig 337
Lorenzo BARTOLINI, 1777-1850
La nymphe au scorpion
Plâtre, avant 1837
Florence, gipsoteca Bartoliniana

Fig 338
Jean-Baptiste GIRAUD, 1752-1830
Achille blessé
Marbre, 1789
Aix-en-Provence, musée Granet

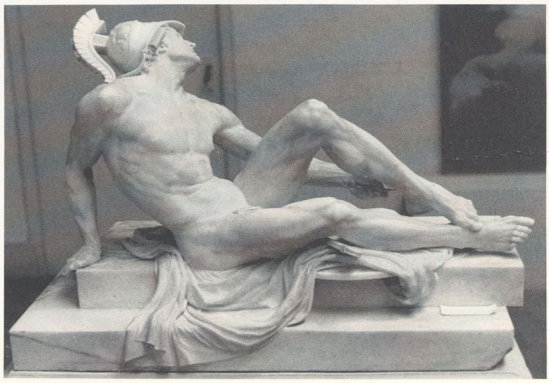
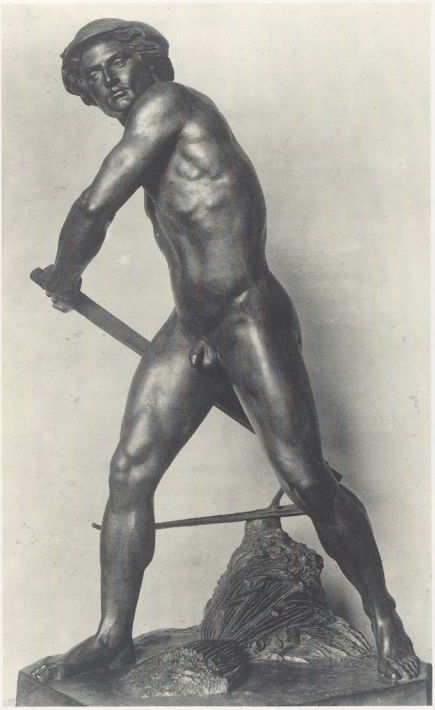


Fig 338



Cat 188

équilibrés, aux formes puissantes et synthétiques, et plus encore, par le classicisme rigoureux de la superbe statue équestre de *Napoléon Ier* à Ajaccio.

Quelle signification faut-il donner à un phénomène qui se prolonge encore dans les années 1860 en plein triomphe de l'Eclectisme, avec des œuvres parfois très réussies comme le *Mercure* de Brian (1864, Paris, Ecole des Beaux-Arts) ? Ultime manifestation de l'esprit de résistance décrit plus haut ? Réaction à l'hellénisme trop libre de Pradier (à laquelle celui-ci aurait lui-même participé dans ses dernières années)[45] ? Simple conséquence du soutien officiel au « style Empire » ? Ou dernière floraison d'une esthétique demeurée vivante (et donc capable de renouvellement) après les assauts du Romantisme ?

Le faucheur qu'Eugène Guillaume envoie de Rome en 1849 **(Cat 188)** illustre bien les intentions de ce « style sévère » mais aussi ses limites. Guillaume se veut « romain » et non pas « grec » : ce qui ne concerne pas tant le choix de ses sujets (celui-ci n'est pas historique, ses autres envois de Rome sont un *Cénotaphe des Gracques*, mais aussi un *Anacréon*) que l'esprit, grave et viril, qu'il adopte pour les traiter. *Le faucheur* réutilise de façon habile la construction simple et audacieuse du *Gladiateur Borghèse* (Louvre), reprend la rigueur de ses axes rectilignes et de ses plans frontaux[46] ; il en retrouve l'élan héroïque mais échoue à créer une allégorie convaincante du Travail. La réussite formelle n'empêche pas une certaine froideur, accrue par l'impassibilité des traits du visage. Sans contenu véritable, sans « âme », au sens où l'entendait Winckelmann, il apparaît d'abord comme une sorte de manifeste éloquent de l'enseignement officiel et en tant que tel, se voit récompensé d'une médaille d'or à l'Exposition universelle de 1855.

Alors se trouve consacrée l'assimilation finale et sans remède, entre un style et un « académisme » au sens pédagogique du terme, alors se voit paradoxalement vérifié l'oubli (ou l'échec ?) définitif des règles.

Philippe Durey

Cat 188
Eugène GUILLAUME, 1822-1905
Le faucheur
Statue bronze, 1849-55
H. 1,68 ; L. 0,78 ; P. 0,95
Inscription : sur la terrasse à droite : *Guillaume Rome - 1849* ; à gauche sur le rebord : *fonderie de Eck et Durand.*
Historique : acquis par Napoléon III en 1855 ; installé au château de Fontainebleau ; au musée du Luxembourg de 1876 à 1896.
Exposition : 1855, Paris, E.U., n° 4422.
Paris, musée d'Orsay (inv. Lux 56).

IX, 2
Le Retour au style

« L'œuvre d'art accomplie sera celle (...) où les qualités les plus contraires, les plus contradictoires en apparence : force et douceur, tenue et grâce, logique et abandon, précision et poésie — respireront si aisément qu'elles paraîtront naturelles et pas surprenantes du tout. Ce qui fait que le premier renoncement à obtenir de soi, c'est celui d'étonner ses contemporains.[1] » Ce texte de Gide sur le classicisme est une excellente définition de la réaction qui se fait jour dans les premières années du XXe siècle, à la fois contre l'art officiel qui avait atteint un point culminant dans la virtuosité technique et la diversité des sujets, et contre Rodin qui, certes, avait libéré la sculpture d'un certain nombre d'*a priori*[2] mais dont la recherche d'expression était trop personnelle et liée à un immense talent de modeleur.

Différentes circonstances amènent des hommes âgés d'une quarantaine d'années déjà, Maillol, Bourdelle, Bernard, à considérer la sculpture d'un œil neuf : une menace de cécité oblige Maillol à renoncer à la peinture ; des années de maladie conduisent Bourdelle à prendre un certain recul ; quant à Bernard la découverte de la taille directe le « (délivre) des ligatures scolaires, (l'introduit) dans le domaine de la liberté d'expression qui s'accommode justement de la plus grande rigueur plastique »[3].

Ce *retour au style*, ainsi qu'on l'a qualifié, ne doit pas être confondu avec une résurgence du néo-classicisme, quoique la référence à l'Antiquité classique vienne sans cesse à l'esprit : ce n'est pas une volonté d'imiter la sculpture antique qui le caractérise, mais le désir de retrouver les qualités de clarté et d'équilibre dont celle-ci reste le grand modèle, une distanciation du modèle vivant et la rupture avec l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts, de façon à rendre sincérité, force et poésie à la sculpture.

Bartholomé en est souvent considéré comme le précurseur : « Dans la sculpture, Rodin reconquit les droits de l'imagination, Dalou ceux de la grande tradition décorative, Bartholomé enfin ceux de la simplicité des silhouettes et de la sobriété expressive du modelé. Tel sculpteur d'aujourd'hui que nous apprécions pour ses facultés *synthétiques* est, sans qu'il s'en doute, redevable à l'auteur du *Monument aux Morts* »[4].

Conduit, tardivement lui-aussi, à la sculpture par la mort de sa première femme, il dépasse sa propre douleur dans le *Monument aux Morts* du Père-Lachaise (Fig 339), et à partir d'individus dont l'anonymat fait des symboles, il exprime la douleur universelle devant la mort et l'espoir en lequel elle

Les notes du chapitre IX,2 se trouvent page 419.

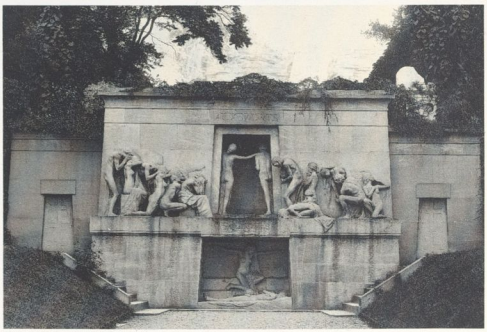
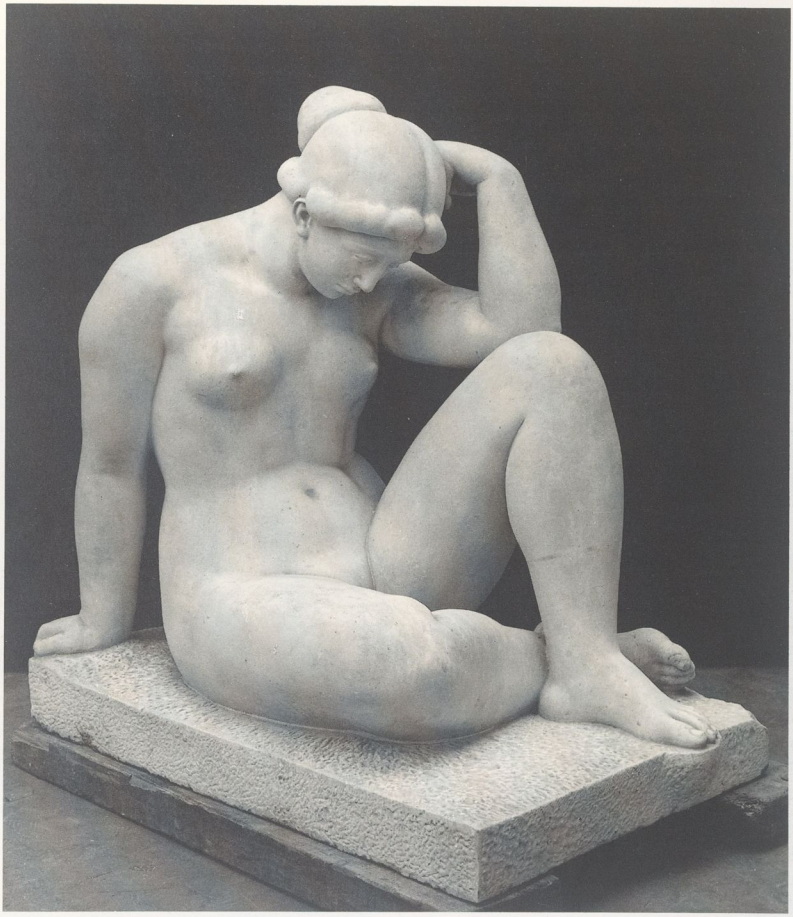


Fig 339
Albert BARTHOLOMÉ, 1848-1928
Monument aux Morts
Pierre, 1889-1899
Paris, cimetière du Père-Lachaise



Cat 189

se transforme peu à peu : tandis que de l'enchaînement des corps se dégage un véritable lyrisme, les attitudes simplifiées se détachant sur un fonds d'architecture sans décor, la suppression des détails confèrent une grande force aux figures.

Cependant Bartholomé ne réussit pas, et ne réussira jamais, à se débarrasser de la culture reçue : d'un premier projet consistant en une frise développée comme la *Procession des Panathénées* au Parthénon sur les quatre côtés d'un édifice, il passe à une composition frontale formée de deux files de personnages se dirigeant vers une porte, symbole de l'au-delà, devant laquelle on ne peut s'empêcher d'évoquer les grands tombeaux de Canova. En 1911 encore le buste de sa seconde femme s'inscrit dans ce néo-hellénisme dont la villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer (1903-1907) offre l'exemple le plus achevé.

Dès 1902 cependant, une exposition à la Galerie Druet révélait en Maillol un sculpteur qui de sa formation de

peintre nabi avait retenu l'horreur du naturalisme excessif de l'art officiel et un désir de simplification. Sa *Méditerranée* **(Cat 224)** dont le modèle parut au Salon d'Automne de 1905, puis l'*Effort vers la Nature* de Bernard **(Cat 57)** exposé à la Galerie Hébrard en 1908 sont les premières et parfaites expressions de cette nouvelle esthétique que Gide définit dès 1905 en opposant Maillol aux artistes tourmentés « par une idée plastique comme Beethoven par une idée musicale, comme Vigny par une idée poétique, cherchant fiévreusement l'expression de (leur) inquiétude. En face de ceux-là, poursuit-il, je vois des artistes tranquilles : un Bach, un Phidias, un Raphaël. La beauté de leur art est ce qui, d'abord et presque uniquement, les émeut. Ils ne veulent rien précisément *traduire* et ne cherchent point à leur œuvre d'autre nécessité que sa beauté. Mais l'émotion vient, naturellement, habiter cette forme belle ; comme la vivante étincelle de Prométhée la Pandore qu'il modela.

Les premiers sont plus pathétiques. L'œuvre des seconds est plus impénétrable, plus solide, d'un plus grand poids.

M. Maillol ainsi ne procède pas d'une idée qu'il prétend exprimer en marbre : il part de la matière même, terre ou pierre qu'on sent qu'il aura longuement contemplée puis dégrossie, qu'il émancipe enfin à coups de puissantes caresses. Chacune de ses œuvres garde un peu de l'élémentaire pesanteur »[5].

Gide définit Maillol par rapport à Rodin. L'opposition Maillol-Rodin est en effet l'un des thèmes privilégiés de la critique des années 1905-1910[6] : l'un et l'autre pratiquent essentiellement le nu, mais tandis que Rodin recherche avant toute chose l'expression et présentait au même Salon d'Automne de 1905 des figures « pantelantes, inquiètes signifiantes, pleines de pathétique clameur »[7], pour Maillol la beauté réside dans l'harmonie, l'équilibre des gestes sans passion, d'un corps en parfaite maîtrise de soi. Cette conception le conduit à la suppression du sujet : « ... La grande femme assise de M. Maillol. Elle est belle ; elle ne signifie rien ; c'est une œuvre silencieuse. Je crois qu'il faut remonter loin en arrière pour trouver une aussi complète négligence de toute préoccupation étrangère à la simple manifestation de la beauté[8]. » Qu'il baptise ses figures *Ile-de-France, Pomone* ou *Vénus,* seul le corps féminin l'intéresse.

Dans le domaine de la forme il aboutit à ce que l'on a appelé le *synthétisme* par opposition, une fois encore, au traitement analytique de Rodin : pour celui-ci la figure est le résultat de l'addition de tous les profils, tandis que le modelé naît d'une multitude de plans qui, s'interpénétrant, donnent l'impression du jeu sous-jacent des os et des muscles. Au contraire, Maillol, Bernard — ou Pompon pour ce qui est de la sculpture animalière (Fig 340) — privilégient un point de vue et simplifient la figure : pas de torsion, pas de membres parallèles, ce qui nuirait à la clarté de la composition, mais des éléments distincts, définis chez Maillol avec la netteté et la précision du soleil méditerranéen, chez Bernard avec plus de souplesse et une recherche de rythme — particulièrement sensible dans la *Porteuse d'eau* (Fig 341) — qui donne à ses figures une dimension spirituelle où s'affirme le mysticisme de son tempérament : « Maillol est de la chair, Bernard est de la forme »[9], note Fumet qui cite à propos de celui-ci le beau vers de Baudelaire : « Le dessin arabesque est le plus spiritualiste des dessins[10]. »

Une même volonté de simplification apparaît dans le traitement de la surface, dont rien ne vient plus entamer la régularité : « J'ai supprimé les creux qui font des ombres », dira à son tour Brancusi[11].

Cat 189
Aristide MAILLOL, 1861-1944
Méditerranée
Statue marbre, 1905-27
H. 1,105 ; L. 1,175 ; P. 0,685
Historique : Commandé par l'Etat en 1923. Placé aux Tuileries en 1927. Musée national d'Art moderne, 1965.
Exposition : Modèle plâtre, 1905 Paris, Salon d'Automne, n° 1011.
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 3248).

Fig 340
François POMPON, 1855-1933
Poule d'eau
Bronze, 1911
Paris, musée d'Orsay

Fig 341
Joseph BERNARD, 1866-1931
Porteuse d'eau
Bronze, 1912
Paris, musée d'Orsay

Fig 340

Fig 341

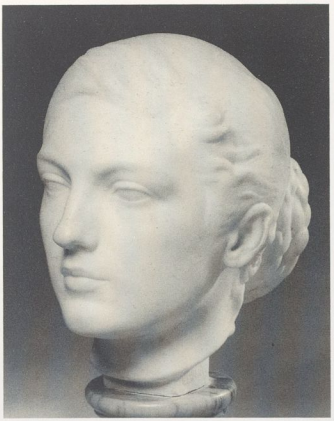


Fig 342

Fig 343

« Que la lumière est belle sur cette épaule ! s'extasie Gide devant la *Méditerranée*. Que l'ombre est belle où s'incline ce front ! Aucune pensée ne le ride ; aucune passion ne tourmente ces seins puissants. Simple beauté des plans, des lignes... Nul détail inutile, nulle coquetterie : la noble forme reste fruste, idéalisée fortement, — non point spiritualisée comme on croit trop souvent que le mot veut dire, mais simplifiée — de manière qu'on y peut entendre chaque muscle, mais qu'aucun ne s'y vient indiscrètement affirmer. Cela est d'un poids admirable : massivité, pesanteur de la tête sur le bras, imposante massivité de la tête sur l'épaule[12] ! »

Maillol et Bernard tinrent à affirmer leur indépendance vis-à-vis de Rodin ; en revanche Schnegg et Bourdelle sont issus de son atelier. Schnegg mourut relativement jeune et produisit peu. Son importance tient surtout dans l'influence qu'il exerça sur un groupe d'artistes plus jeunes qui formèrent autour de lui la *Bande à Schnegg* éprise de classicisme grec.[13] Schnegg lui-même exécuta dès 1897 un buste de *Jane Poupelet* (Fig 342) d'une netteté et d'une pureté hellénisante : « On y retrouve cet amour de la plastique pure qui caractérise Despiau : les bustes de Schnegg par leur étude si poussée et si équilibrée des volumes, sont d'un disciple de Rodin qui est profondément sensible au rythme général d'un visage et subordonne à ce rythme tous les détails pittoresques. L'œuvre de Schnegg forme la transition entre celle de Rodin et celle de Despiau[14]. »

Quant à Bourdelle, lui aussi allait s'imposer le « frein du style » et mettre fin dans les premières années du XXe siècle au romantisme expressif qui avait marqué ses années de jeunesse. C'est alors que renouant avec l'archaïsme dont il fait non pas une méthode scolaire mais une discipline, il exécute la *Tête d'Apollon* (Fig 343), dont on a pu dire qu'elle était « la première œuvre de Bourdelle » comme l'*Homme au nez cassé* est la première œuvre de Rodin[15]. Les premières études datent de 1900, l'état définitif est construit par larges plans sensibles. A la même époque appartiennent aussi la *Pénélope* (1905-1908) dont la monumentalité n'exclut pas une grâce rêveuse et surtout l'*Héraklès archer* (1909) dans lequel Bourdelle fait preuve d'une extraordinaire maîtrise dans la composition, la répartition des vides, l'indication des tensions. « Le mouvement d'une incroyable audace de cet archer en équilibre dans l'air, appuyé à la crête d'un roc, cette humanité qui semble bondissante dans l'immobilité même, ces modelés sommaires et justes, pleins, vibrants, c'est une des

Fig 342
Lucien SCHNEGG, 1864-1909
Jane Poupelet
Marbre, 1897
Paris, musée d'Orsay

Fig 343
Emile-Antoine BOURDELLE, 1861-1929
Tête d'Apollon
Bronze, 1909
Paris, musée Bourdelle

Fig 344
Emile-Antoine BOURDELLE
La danse
Modèle pour le Théâtre des Champs-Elysées
Plâtre, 1912
Paris, musée Bourdelle

Fig 345
Aristide MAILLOL
Le désir
Plomb, 1908
Paris, musée d'Orsay

Fig 346
Joseph BERNARD, 1866-1931
La danse, détail
Marbre, vers 1911-12
Paris, musée d'Orsay

plus prodigieuses tentatives de l'art vivant. Le réalisme confine ici à l'idéalisme[16]. »

Ce renouveau de la sculpture devait avoir une importance particulière dans le domaine des rapports sculpture architecture. Depuis la folie néo-baroque de l'ensemble Grand Palais, Petit Palais, pont Alexandre III, aucune loi ne les régissait plus. Désormais, le lien étroit qui doit les unir est réaffirmé et le bas-relief qui en est la forme la plus évidente, redéfini, Bourdelle en donne une démonstration éclatante au théâtre des Champs-Elysées inauguré en 1913, dont il conçut la façade en collaboration avec Perret de façon à mettre en valeur quatre reliefs principaux, *Danse, Musique, Tragédie, Comédie* et un cinquième au titre significatif, l'*Union de l'Architecture et de la Sculpture*. La *Danse* (Fig 344) exécutée d'après Nijinski et Isadora Duncan est un excellent exemple de la discipline que comme les artistes archaïques, il impose à la fougue lyrique de son tempérament. Le *Désir* de Maillol (Fig 345), d'une telle perfection plastique qu'ainsi que l'a écrit le professeur Elsen, seule parmi les sculptures modernes elle pourrait prendre place au Parthénon[17], la *Danse* de Bernard (Fig 346), les métopes du théâtre des Champs-Elysées offrent « une surface où l'artiste (indique) les combinaisons de volume les plus riches en trouant le moins possible la matière[18] ». Compris entre deux plans, celui du fond et celui de la surface auquel adhèrent au maximum les figures, la composition doit être simple et claire pour être aisément intelligible et remplir tout l'espace dont elle dispose, de façon à ce que, fût-il ôté, l'encadrement s'impose à l'esprit par la seule disposition des figures.

Appelé à s'épanouir au XXe siècle avec les artistes issus de l'ancienne *Bande à Schnegg*, Drivier, Halou, Wlérick, Poupelet, Despiau, Dejean, auxquels s'ajoutèrent Pommier, Gimond..., le courant classique allait contribuer à la naissance du style Art Déco puis triompher dans les grandes réalisations de Chaillot pour l'exposition de 1937. Cependant le rôle de Maillol et de Bernard dont la *Porteuse d'eau* figura à l'Armory Show à New York en 1913, n'est pas moindre en ce qui concerne la révolution esthétique du début du XXe siècle. Consommant la rupture avec l'enseignement officiel ils constituent une charnière essentielle et permettront à des artistes d'une génération plus jeune mais qui exposent dès 1905-1910 des œuvres marquées par leur recherche d'harmonie et de spiritualité (Brancusi, la *Prière* 1907, Bucarest, musée des Beaux-Arts), ou par le dynamisme de Rodin (Duchamp-Villon, les *Joueurs de football*, bronze 1905, Rouen, musée des Beaux-Arts) de franchir avant 1914 le pas de l'abstrait.

Antoinette Le Normand-Romain

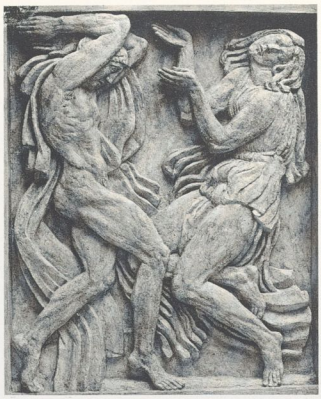


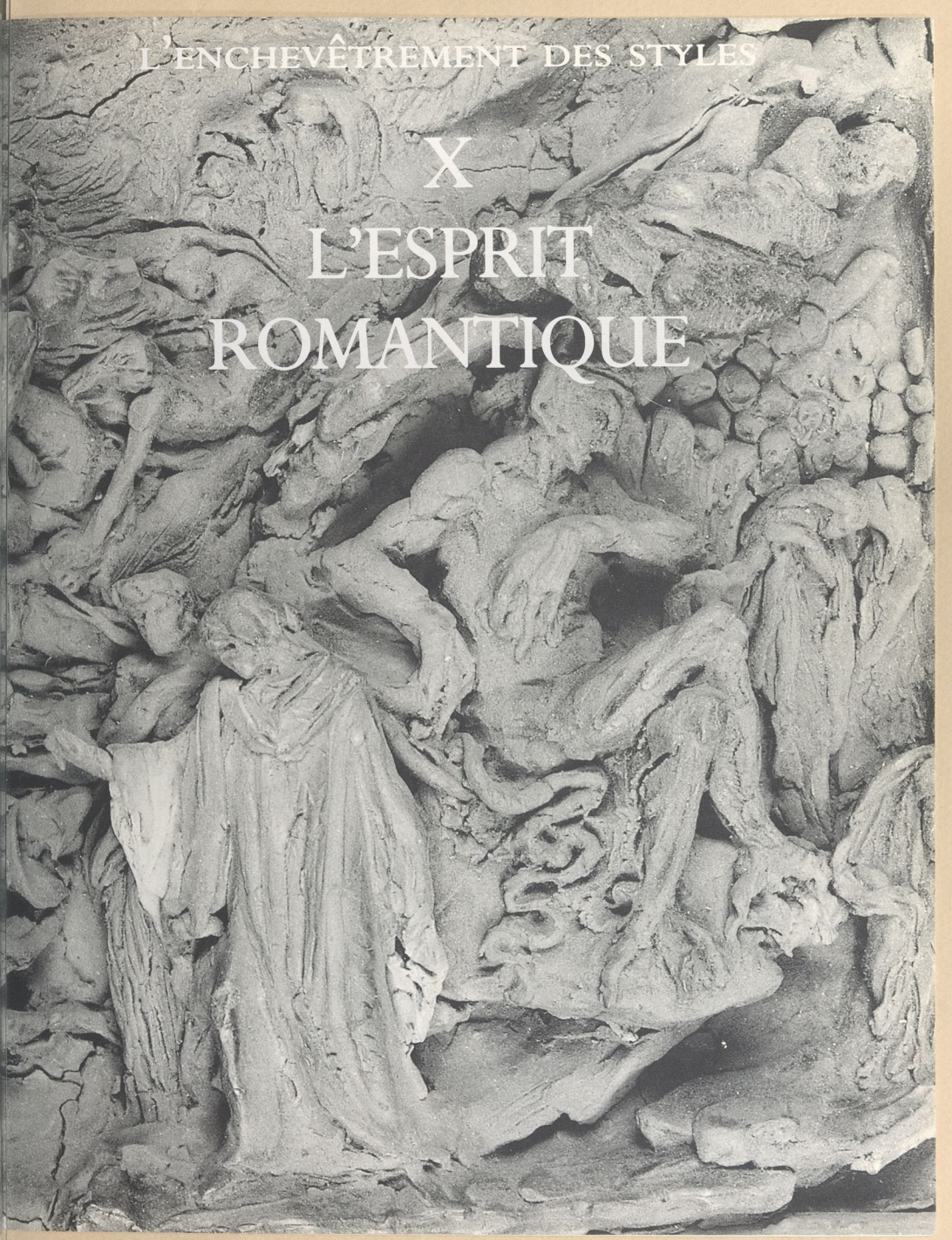
Fig 344

Fig 345

Fig 346

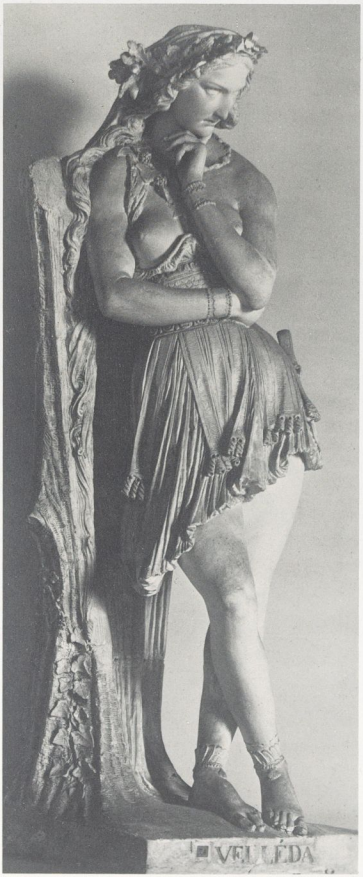
X

L'ESPRIT ROMANTIQUE



X, 1
Romantisme

Cat 190 à 208
Fig 347 à 356



Cat 190

« Ce fut en l'année 1801 que l'enfant naquit en France, Chateaubriand fut son père. Les cinq volumes du *Génie du Christianisme* furent les langes dans lesquels on l'enveloppa, Mme de Staël fut la marraine[1]. » 1801 est en effet une des dates possibles de naissance du romantisme en France, date qui de plus marque la primauté de la littérature dans ce mouvement.

Encore faut-il remarquer la grande discordance chronologique entre les différents pays d'Europe : quand le romantisme plastique est à son apogée en France dans les années 1820-1840, il n'est plus qu'un moribond chez nos voisins anglo-saxons et allemands. Maindron, en effet, illustre le *Génie du Christianisme* en 1839 seulement, avec la pensive *Velleda* **(Cat 190)** méditant sur son amour impossible, devant la maison d'Eudore. Ce retard est donc plus marqué en sculpture puisque le romantisme n'y apparaît pas avant 1830, comme nous le verrons plus en détail par la suite.

Le romantisme s'est défini tout d'abord comme réaction aux conceptions classiques qui régentaient les arts depuis la

Cat 190
Hippolyte MAINDRON, 1801-1884
Velléda
Modèle plâtre, 1839
H. 1 80; L. 0,70; P. 0,68.
Inscriptions: Sur la terrasse, devant: *VELLEDA*; à gauche: *H. MAINDRON.*
Historique: Donné par l'auteur en 1844.
Expositions: 1839, Paris, Salon n° 2238. 1844, Paris, Salon n° 2254 (le marbre placé au jardin du Luxembourg). 1871 à 1884, Paris, musée du Luxembourg (marbre actuellement au Louvre.)
Angers, musée des Beaux-Arts, (inv. 74, Jouin, 1881).

Fig 347
Antoine BARYE, 1796-1875
Tigre dévorant un gavial
Groupe bronze, 1831-1832
Paris, musée du Louvre

Fig 348
Jehan DUSEIGNEUR, 1806-1866
Roland furieux
Statue bronze, 1831-1867
Paris, musée du Louvre

fin du XVIIIe siècle, conceptions incarnées dans les théories du plus influent des esthéticiens: Quatremère de Quincy (plus longuement présente Ch. IX, 1).

En peinture, dès le Salon de 1819, le *Naufrage de la Méduse* manifeste cette opposition à l'imitation du beau idéal; les premières *Odes* de Victor Hugo sont de la même année et les *Méditations* de Lamartine, de 1820. Dans sa préface de *Cromwell* de 1827, Victor Hugo affirme avec force que les artistes de l'école nouvelle doivent faire «du laid un type d'imitation, et du grotesque un élément d'art»[2]. En sculpture, l'influence de l'Ecole des Beaux-Arts et du travail sur les modèles antiques, mais aussi la difficulté qu'avaient les artistes à produire sans commanditaire et bien d'autres raisons encore, ont retardé de plusieurs années l'apparition du romantisme.

Les premières sculptures qui expriment ce cri de révolte contre le beau idéal antique apparaissent au Salon de 1831 qui peut être considéré comme le premier salon romantique en sculpture, malgré le petit nombre d'œuvres s'apparentant à l'esthétique nouvelle. La critique ne s'y est d'ailleurs pas trompée; elle a salué en termes contradictoires, selon ses affinités, les cinq ou six sculpteurs qui présentaient des œuvres vraiment nouvelles. Le jury considéra alors avec bienveillance ces jeunes qu'il encouragea par quelques récompenses: Barye, Moine et Triqueti obtinrent ainsi une médaille de seconde classe[3], car ils furent, comme Delacroix en 1822, jugés dignes de prendre «un rang distingué dans l'Ecole». Fait significatif: toutes ces œuvres sont en plâtre c'est-à-dire qu'elles attendent encore le commanditaire, Etat ou mécène, qui offrira la transcription en marbre, ou la fonte en bronze.

Dès ce premier Salon nous trouvons les composantes du romantisme sculpté: une recherche de représentation des modèles dans leur vérité la plus exacte et la plus naturelle possible comme le *Jeune pêcheur napolitain* de Rude et le *Tigre et gavial* de Barye (Fig 347) qui lui, exprime en plus cette tension interne, souvent qualifiée de sauvage dont le *Roland furieux* de Duseigneur (Fig 348) et l'*Ange rebelle* de Marochetti, non retrouvé, furent les porte-parole.

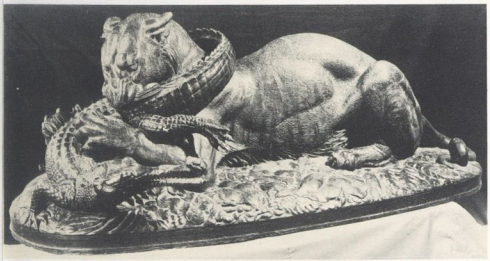


Fig 347

Fig 348

Un autre courant du romantisme, plus idéaliste et historiciste, tout aussi important pour l'évolution de la sculpture bien que portant en germe sa destruction, car trop proche de la peinture, est représenté par Moine dont les fantaisies surnaturelles et les médaillons dans le style de la Renaissance enchantent une partie de la critique.

Déjà une partie de la presse accuse ces sculpteurs de présenter des modèles manquant de correction anatomique, ce sera le grand reproche de l'Académie. En 1833, nous décelons cette position dans les registres d'admission du jury du Salon qui montrent les hésitations de l'administration face à la nouvelle école de sculpture. Plusieurs œuvres, indiquées sur les procès-verbaux comme refusées par le jury, seront finalement présentées au Louvre et apparaissent sur le livret: ainsi le groupe en plâtre inspiré à Duseigneur par son ami Victor Hugo, *Une larme pour une goutte d'eau* et le bas-relief en bronze de Triqueti intitulé le *duc de Reischtadt* (œuvres non retrouvées)[4].

A partir de 1834, comme pour la peinture dix ans plus tôt, la rigueur du jury va progressivement se durcir devant le succès de certaines sculptures non académiques auprès de la

Cat 191

presse, et cela jusqu'en 1840, date à partir de laquelle les sculptures d'inspiration « romantique » sont presque toutes systématiquement refoulées. Préault, dont le langage était si opposé à l'art académique, fut le bouc émissaire: en 1834, sur vingt œuvres éliminées, le jury refuse tous les Préault sauf la *Tuerie* œuvre en plâtre **(Cat 191)** dont on estime qu'elle desservira d'elle-même son auteur. L'année suivante Préault ne peut présenter aucune œuvre au Salon. Pour lui comme pour Grass[5] ou Moine (cf. Ch. V, 1), la presse, dont la variété et l'importance ne font que croître en ce début de la Monarchie de Juillet, devient le seul moyen véritable de faire connaître leur production.

En 1836, le nombre de sculptures refusées augmente encore (97 refus sur 240 sculptures enregistrées)! Et pourtant Préault n'a rien présenté! Quant à Moine il s'est vu accepter de justesse les figures prévues pour le bénitier de la Madeleine (cf. cat. 135 et 136) mais refuser le bas-relief en marbre des *Lutins*, récemment montré en plâtre.

En 1837, les proscriptions sont nombreuses: 112 sculptures sur 233 sont refusées dont tous les envois de Préault sauf un médaillon, et tous ceux de Barye et Maindron.

Chacun réagit alors selon son caractère et ses possibilités. Barye survit grâce à l'édition en bronze de petits modèles, il ne se risque plus à encourir les rigueurs du jury qu'en 1843 où il présentera cinq sculptures qui seront à nouveau toutes refusées[6]. Préault, lui, continue à proposer des œuvres au Salon, de moins en moins nombreuses au fil des années jusqu'en 1843, sans plus de succès.

A partir de 1838 le nombre des proscrits augmente donc rapidement: en 1840, les sculptures refusées sont plus nombreuses que celles admises, comme en 1843, 1845 et 1846. Cette triste énumération de chiffres traduit bien imparfaitement le désarroi des sculpteurs qui ne peuvent, sans la publicité des Salons, faire connaître leurs créations et encore moins en espérer la commande dans un matériau durable. C'est pourquoi la majorité des œuvres de Préault a disparu et Moine, après avoir essayé de vendre des pastels, a fini par se suicider.

Les sculpteurs non académiques durent attendre le Salon libre de 1848 pour pouvoir exposer à nouveau. Encore faut-il remarquer que ni Barye, ni Préault ne se sont présentés en 1848, sans doute échaudés par leurs mésaventures antérieures. Barye a même attendu 1850, pour exposer des œuvres au Salon et en obtenir la commande. La *Tuerie* de Préault **(Cat 191)** est alors présentée en bronze. Plus de treize ans et pratiquement aucune commande de l'administration!

Malgré le côté artificiel que présentent toujours les étiquettes stylistiques, et la difficulté réelle de définir le romantisme sculpté, on peut néanmoins essayer de regrouper les principales composantes de la sculpture romantique. A l'origine, opposée au beau idéal antique, la sculpture romantique inaugure le grand mouvement de recherche d'une représentation plus réelle qui va s'intensifier tout au long du XIXe siècle. Toujours opposée au néo-classicisme, elle cherche son inspiration dans les temps moins anciens: Moyen Age, Renaissance et même XVIIe siècle. Nous remarquerons également un goût pour le surnaturel, et pour un style plus pictural et « flou ».

Mais la principale composante du romantisme, celle qui en a fait un « nom commun », c'est cette expression d'une tension de l'âme que les poètes ont si bien chantée. Toutefois, tout au long de ces lignes nous aurons souvent à remarquer la dichotomie existant pour certaines œuvres entre les intentions de l'artiste, souvent exprimées par le titre et sa traduction plastique. C'est le problème majeur qui se pose à l'historien de la sculpture romantique: les sculpteurs qui s'essaient à exprimer cette tension nouvelle, à dire l'expression vive de leur âme, le font souvent avec le vocabulaire antique qu'ils ont appris à l'Ecole des Beaux-Arts. Bien peu d'entre eux surent conjuguer le romantisme dans tous ses états.

« Rien n'est beau que le vrai »[7]

Cet aphorisme énoncé en 1805 par Emeric David, qui prônait un classicisme naturaliste, montre bien toute l'ambiguïté qu'a pu recouvrir tout au long du XIXe siècle, l'étude de plus en plus acharnée de la réalité, par tous les moyens possibles allant des nombreuses utilisations de la photographie (cf. Ch. III, 3), au moulage sur nature (cf. Ch. III, 2). Faire vrai et caractéristique jusqu'au « grotesque », fut la revendication formelle de l'école nouvelle en ces années 1830.

Le costume moderne

« Il faut être le plus vrai possible, quand on reste dans l'actualité » dit David à Victor Pavie à propos du costume[8], problème qui fit couler beaucoup d'encre pendant tout ce début du XIXe siècle. Les romantiques, par souci de vérité dans la couleur locale réclament des statues vêtues dans leur « actualité », comme la plupart des statues des « Grands hommes » commandées par Angiviller dès 1776 pour décorer la grande galerie du Museum. La sculpture française s'est toujours mal accommodée de ces nudités antiques coiffées d'un portrait plus ou moins réaliste : le *Napoléon* de Canova et le *Desaix* de Dejoux avaient même été cachés aux regards du public. Mais la victoire du costume réel sur la toge ou le grand manteau intemporel, bien que plus précoce que la plupart des autres conquêtes romantiques, ne se fait pas sans opposition.

En 1817 les statues devant décorer le pont Louis XVI sont toutes représentées « dans l'actualité du costume ». A de rares exceptions près (et le *« Racine »* de la Ferté-Milon, exprime sans doute, dans sa toge, le classicisme de l'auteur de *Phèdre*), toutes les effigies sculptées par David sont en costume d'époque. Ainsi fit-il une des premières statues en pantalon et jaquette avec *Armand Carrel* (Fig 349), protestant à la Chambre contre l'assassinat du maréchal Ney, statue commandée pour son tombeau au cimetière de Saint-Mandé. Rappelons que les statuettes-portraits avaient ouvert la voie à de tels programmes, en dimensions réduites (cf. Ch. VIII, 1) ; il est d'ailleurs possible que cet *Armand Carrel* ait existé dans une petite échelle[9]. En 1833, quand le très classique G. Planche admire « la coiffure, la robe, les plumes et la chaîne » du buste de *Marie-Amélie* (musée Carnavalet) exposé par Moine au Salon, il se croit obligé d'ajouter que « personne ne voudra plus nier la convenance de notre costume dans l'exécution d'un buste de femme »[10].

Très symptomatique d'ailleurs : nous ne présentons dans cette section aucun nu féminin. Toutefois certains critiques et pas des moindres affirment que la « sculpture ne peut rien sans ce nu que nous n'aimons pas »[11] ; pour Stendhal comme pour Th. Gautier, la nécessité du nu pour la sculpture est une des raisons de l'inexistence d'une sculpture romantique.

Il est un domaine où nous allons retrouver le nu, et cela malgré tous les théoriciens du costume moderne et de la couleur locale, c'est l'allégorie. Le nu et le drapé antique

Cat 191
Auguste PRÉAULT, 1809-1879
Tuerie
Bas-relief bronze, 1834-1850
H. 1,09 ; L. 1,40
Inscriptions : En haut *TUERIE* ; en bas à droite : *Aug. PREAULT. 1834. Fte de Eck et Durand.*
Historique : Acquis par l'Etat, 1859 ; envoyé au musée de Chartres sans doute en 1869.
Expositions : 1834, Paris, Salon n° 2124 (plâtre). 1850-1851, Paris, Salon n° 3566.
Chartres, musée des Beaux-Arts (inv. 3264 année 1871)

Fig 349
Pierre-Jean DAVID D'ANGERS, 1788-1856
Armand Carrel
Modèle plâtre, 1839
Angers, musée des Beaux-Arts

Fig 349

Fig 350

permettent en effet au spectateur de reconnaître aisément les figures symboliques qui leurs sont présentées. Comparons ces trois *Enrôlements des volontaires* : le premier d'après Moitte (Fig 350), commandé en 1798[12], montre les « vieilles bandes » et les « jeunes recrues » précédées par la Victoire — le catalogue du Luxembourg précise que « l'uniforme français ne se prêtant pas à la sculpture, l'artiste a été obligé d'emprunter le costume des anciens Romains »[13] — David d'Angers traite le même thème vers 1832, sous la voûte de l'arc de Marseille **(Cat 103)**. Mais ici seules la *France* et l'*Histoire* sont représentées par des figures allégoriques ; tous les autres personnages, que ce soient les femmes artistes autour de Mme Roland, offrant leurs bijoux, les jeunes ou les vieux conscrits brandissant leurs armes, mais aussi tous ceux qui restent, femmes, vieillards, enfants, sont vêtus à la mode de 1830. David a créé une scène pittoresque mais moins aisément compréhensible les années passant. Bien que suivant les principes prônés, à propos de la *Liberté* de Delacroix, par Thoré, qui pense que l'« allégorie véritable doit avoir ce caractère d'être à la fois un type vivant et un symbole », David reste là finalement à un stade descriptif qui n'emporte pas l'adhésion, malgré le charme pittoresque et la variété de toutes ces attitudes. Il est curieux de remarquer que le plus romantique de ces trois enrôlements des volontaires est celui de Rude (Fig 167), qui synthétise puissamment le bas-relief de Moitte ; malgré la cuirasse, malgré le nu, malgré les draperies et les ailes de la Victoire qui avaient déjà déplu à Thoré, Rude est arrivé à créer une allégorie, apparue tellement réelle au yeux du peuple qu'on lui donna même un nom : *« La Marseillaise »* **(Cat 102)**. Par ailleurs, l'élan et le sentiment qu'expriment ces figures en font, comme nous le verrons plus loin, une des grandes sculptures romantiques.

« La nature prise sur le fait »[15]

« La Nature donc ! la Nature et la vérité »[16] recommande Victor Hugo dans la préface de *Cromwell*, manifeste paru en 1827 qu'on trouvait chez tous les tenants de l'école nouvelle. « C'était... pour nous le livre par excellence, le livre qui contenait la pure doctrine[17]. » Dès 1831 tous les critiques remarquent cette recherche nouvelle chez Barye et chez Rude, mais aussi dans les portraits. Ils accusent les artistes de singer le réel et de faire « laid ».

Barye, peut-être parce qu'il « créa un genre auquel l'Antiquité a laissé peu de monuments »[18] fut au départ accepté par

Fig 350
Jean Guillaume MOITTE, 1746-1810
La France, appelant ses enfants à sa défense
Relief plâtre commandé en 1798 pour le palais du Luxembourg à Paris, d'après Landon, 1823 n° 37

Cat 192
Antoine BARYE, 1796-1875
Chasse au Lion
Modèle plâtre et cire, patiné bronze, vers 1836
H. 0,512 ; L. 0,610 ; P. 0,300
Inscription : Sur la terrasse, sous la croupe du lion : poinçon *BARYE*.
Historique : Modèle d'un des groupes du surtout commandé par le duc d'Orléans en 1834 et « porté aux Tuileries » le 20 avril 1839 (J. de Caso, 1985, p.44.)
Vente Barye, 1876, n°520 acquis par M. Jacquemart. Don J. Zoubaloff, 21 janvier 1913.
Expositions : 1875, Paris, Ecole des Beaux-Arts, n° 149.
Paris, musée du Louvre, (inv. RF 1568).

Cat 193
Antoine BARYE
Chasse au taureau sauvage
Modèle plâtre et cire, patiné bronze, vers 1836.
H. 0,487 ; L. 0,658 ; P. 0,400
Inscriptions : Sur la terrasse, poinçon *BARYE* sur une pastille de cire.
Historique : Cf. le n° précédent et 1876, Vente Barye n° 521 : acquis par M. Jacquemart. Don J. Zoubaloff, 6 juin 1921.
Expositions : 1875, Paris, Ecole des Beaux-Arts, n° 150.
Paris, musée du Louvre, (inv. RF 1725).

Cat 192

la majorité des critiques dans sa recherche du vrai. Barye partait, en effet, d'études très précises faites sur les animaux du muséum, études faites parallèlement et parfois conjointement avec Delacroix sur des animaux vivants ou morts. « Le lion est mort. Au galop... Je vous y attends. » écrit Delacroix à Barye[19]. Avec ce lion écorché, les deux artistes créent des esquisses « vraies » qu'ils « disposent à volonté dans des attitudes naturelles ». Barye étudie ses animaux avec une précision quasi scientifique. Ses croquis, prouvant les mesures prises sur les squelettes des animaux, en témoignent[20]; et il cherche dans ses plus belles fontes un rendu des pelages presque illusionniste si frappant dans la ciselure du *Lion au Serpent* fondu par Honoré Gonon en 1835 (Louvre) dont Galbacio disait que c'est de la « matière vivante »[21] et dans le pelage du *Tigre et Gavial* (Fig 347). Des compositions très complexes comme la *Chasse au lion* **(Cat 192)** ou la *Chasse au taureau sauvage* **(Cat 193)**[22] sont des assemblages de très nombreuses études différentes imbriquées les unes dans les autres. Sur ces deux plâtres modèles, Barye pousse la recherche illusionniste jusqu'à harnacher ses chevaux avec

Cat 193

Cat 194

des brides en cuir véritable. Cette étude très précise et détaillée des surfaces, ce « papillotement » dont parlent certains critiques ne pouvait, comme le souligne très justement Planche[23] à propos du *Lion au Serpent*, être traduit en marbre, matériau qui demande « d'effacer les détails trop nombreux » et de « faire des sacrifices » pour « arriver à une beauté plus simple et plus claire »[24] : les grandes sculptures romantiques sont en bronze, ou même en bois avec Préault.

Cette « nature prise sur le vif » c'est l'instantané d'une action comme le *Charles VI* **(Cat 194)** au moment précis où se cristallisent toutes ses frayeurs, dans la forêt du Mans ! D'autre part l'enchevêtrement des formes écroulées sur elles-mêmes fixe l'instant où les « Soldats espagnols » défendent leur camarade attaqué par un taureau sauvage **(Cat 193)** ou bien encore celui où les guerriers arabes vont tuer le Lion qui s'apprêtait à dévorer le buffle **(Cat 192)**. De même le sourire du *Jeune pêcheur napolitain* qui joue avec sa tortue semble nouveau en sculpture par sa simplicité franche et directe ; les critiques ont également remarqué l'illusionnisme du bonnet : un bonnet qui semble en véritable laine.

Nous retrouverons ce désir de montrer les visages dans leur vérité dans des portraits comme le *David* de Rude (Louvre) où la joue difforme du peintre n'est pas masquée.

Mais avec le buste de *Paganini* **(Cat 195)** David d'Angers veut montrer une personnalité hors du commun une « âme de feu »[25], c'est pourquoi ce buste est plus grand que nature car « la proportion colossale élève l'âme, agrandit le héros »[26]. Planche reproche à David cette amplification : « tout ce qui est exagéré, insolite, bizarre dans la nature, devient volontiers difforme en doublant de volume »[27].

Nous rejoignons là un problème d'échelle, sensible dans tous les domaines puisqu'on reprochera à Barye le gigantisme de son *Lion au Serpent* et à Pradier d'avoir traduit en grandeur naturelle son *Satyre et Bacchante* (Louvre) acceptable en petit sujet. Mais Victor Hugo ne remarquait-il pas à propos de Michel-Ange que le colossal est la dimension naturelle de la sublimité et du génie ?

Cat 194
Antoine BARYE
Charles VI dans la forêt du Mans
Modèle plâtre et cire, patiné bronze doré, 1833.
H. 0,495 ; L. 0,460 ; P. 0,212
Historique : Le bronze, fondu à cire perdue pour Marie d'Orléans.
Vente Barye. 1876, n° 497 (*plâtre doré*, acquis par M. *Jacquemart*). Collection Barbedienne.
Don Zoubaloff, décret du 24 mars 1914.
Expositions : 1833, Paris, Salon n° 3236.
Paris, musée du Louvre, (inv. RF 1577).

Cat 195
David D'ANGERS (Pierre-Jean David, dit), 1788-1856
Paganini
Buste bronze, 1830-1833.
H. 0,60 ; L. 0,30 ; P. 0,25
Inscriptions : A gauche : *DAVID 1830* ; à droite : *Fondu par Honoré GONON et ses deux fils 1833* ; devant : *Nicolo Paganini.*
Historique : Donné en août 1836 par l'artiste. (Archives municipales d'Angers.)
Exposition : 1834, Paris, Salon n° 2006.
Angers, galerie David, (inv. MBA 836-3).

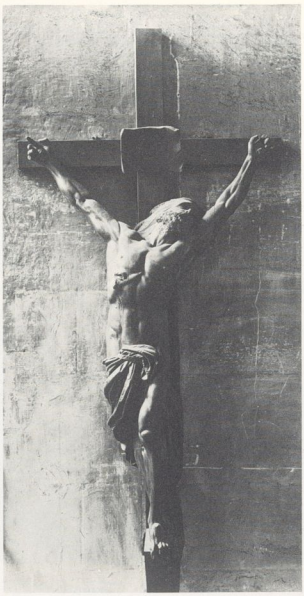
Cat 196
Auguste PRÉAULT
Aulus Vitellius
Relief bronze, 1834-70.
Ø : 0,75
Inscriptions : A gauche : *A.V. A. Préault ; fondu par Charnod et fils*
Historique : Acquis par l'État, 1871. Envoyé au musée de Toulouse, 1872.
Expositions : 1834, Paris, Salon : refusé (plâtre).
1864, Paris, Salon n° 2741 (plâtre).
1870, Paris, Salon n° 4803 (bronze).
Toulouse, musée des Augustins , (inv. n° D - 1872 — 1 R a 991).

Cat 197
Auguste PRÉAULT
Christ en croix
Statue, bois, 1840-46
H. 1,60 ; L. 1,40 ; P. 0,50
Inscriptions : A PRÉAULT sculp. 1840 ; Aug. Preault. 1846.
Historique : Commande de l'État, 1838. Le plâtre installé à Saint-Germain-l'Auxerrois en avril-mai 1840 ; Sculpté en bois par Louis Buhot dans l'atelier duquel un inspecteur des Beaux-Arts le voit le 18 novembre 1846 ; Eglise Saint-Paul, décembre 1846-février 1847 ; Eglise Saint-Gervais-Saint-Protais, 1847.
Expositions : 1840, Paris, Salon : plâtre refusé (registre KK 57, n° 947) ; Paris, église Saint-Gervais-Saint-Protais.

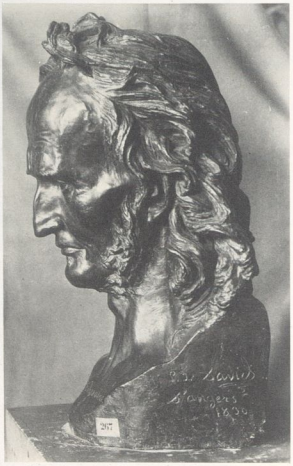
Avec ce *Paganini* **(Cat 195)** au crâne démesurément aggrandi, au front tourmenté, ce n'est « pas le beau mais le caractéristique » que nous montre David, suivant ainsi les conseils de la préface de *Cromwell*[28] : l'exaltation du visage « fébrile et délirant » devient presque « difforme » critique Planche. Mais c'est là que réside la beauté romantique proche du « grotesque » de Victor Hugo — « Que n'ai-je un de ces fronts sublimes ? » demande encore le grand admirateur de David :

« Ta tête ardente est un grand moule
D'où l'idée en bronze jaillit ![29]

L'étude des formes de crânes faite alors par les savants physionomistes dont Lavater fut le porte-parole, procède encore de la volonté de traquer la réalité sous tous ses aspects, même si elle aboutit à des résultats parfois tout autres. David a montré dans tous ses portraits, bustes et médaillons, un grand intérêt pour cette « phrénologie » alors si en vogue. Et le médaillon de vieil empereur romain, dit *Vitellius* **(Cat 196)** de Préault qui procède des mêmes recherches scientifiques, nous montre le « triomphe de la chair » dans ces débordements de graisse. Le curieux est que les critiques furent paradoxales : d'une part, le côté caricatural de cette coiffure en « paquet d'éponges »[30], d'autre part, les « détails dans le cou de cet empereur bestial qu'on croirait moulés sur nature »[31] ; ce n'est d'ailleurs pas le seul point où Préault annonce Rodin. Millard rapproche également la *Tuerie* **(Cat 191)** des études phrénologiques si en vogue dans les années 1830. Préault, chef de file de « l'école du laid » avec les *Parias* refusés au Salon de 1834 ou le *Christ* révolté **(Cat 197)** dont le plâtre ne fut pas admis au Salon de 1840, présente des œuvres si éloignées de ce beau idéal cher à l'Académie, qu'elles lui semblent hideuses et grotesques. Accusations qui frappèrent également la figure hurlante de la *Marseillaise* de Rude **(Cat 102)** dont David d'Angers lui-même trouvait qu'il y a de « l'exagération dans cette figure », accusation que nous



Cat 197



Cat 195

Cat 196

retrouvons d'ailleurs formulée à la fois contre Barye, Préault, Rude, mais aussi contre les bustes de David lui-même.

Cette poursuite passionnée de la réalité colore d'ailleurs de romantisme une part importante des œuvres sculptées à cette époque. La *Jeune Grecque* de David d'Angers (Fig 351), héritière formelle de la joueuse d'osselets antique, ou de la *Nymphe à la coquille*, sa transcription française classique, fut traitée de « gardeuse de troupeau » dont la plante des pieds est précisée avec un réalisme inutile : « tranchons le mot, il y a là du romantisme ! »[32]. Et Pradier dont les belles femmes de marbre poli séduisent les partisans de la ligne idéale antique, même Pradier nous montre des *Grâces* et une *Chloris* **(Cat 185)** qui ont une épaisseur et une réalité triviale bien éloignée de la pure ligne décorative d'un Canova. Ce « réalisme sincère par lequel s'est toujours sauvé l'art français »[33], va peu à peu triompher en allant parfois jusqu'à l'exagération expressive.

Fig 351

Le retour aux sources

Dans son opposition au néo-classicisme, l'école nouvelle cherche ses racines dans les arts antérieurs à ce père un peu raide : le Moyen Age, les Renaissances française et italienne, mais aussi le XVIIe siècle fournissent l'iconographie, les modèles formels et les exemples stylistiques.

La faveur du « Gothique » apparue dès le milieu du XVIIIe siècle, un temps occultée puis ravivée avec la parution du *Génie du Christianisme* et la renaissance des pratiques de la foi chrétienne sous la Restauration, a été étudiée, de Luc-Benoist à l'exposition du *Gothique retrouvé*[34]. L'influence de l'archéologie et des campagnes de restauration des édifices médiévaux, après celle du musée des Monuments français de Lenoir, celle des antiquaires collectionneurs ou des spectacles parisiens, Diorama, Panorama dramatique et d'autres théâtres, ne sont plus à démontrer : ainsi « un certain nombre d'artistes abandonnèrent le musée des Antiques du Louvre pour fréquenter celui des Petits Augustins »[35]. Les publications de Lenoir, d'Emeric David et d'Arcisse de Caumont répandent cette mode gothique en réhabilitant le passé national. Tous les décorateurs et bronziers font des pastiches comme Moine dont les médaillons dans le style Renaissance ont trompé les amateurs de l'époque. Mais ce sont Triqueti, Félicie de Fauveau et Gechter qui comptent parmi les principaux représentants de l'école néo-gothique. Félicie de Fauveau, dont l'existence aux péripéties plus que romantiques s'acheva à Florence, la plus connue de ces bronziers décorateurs fait ici avec cette maquette d'un *monument à Clémence Isaure* **(Cat 198)** un véritable pastiche de l'art gothique international, plutôt imité d'une miniature que d'une sculpture. Remarquons d'ailleurs que Clémence Isaure et Jeanne d'Arc[36] semblent les premières figures médiévales à avoir séduit les sculpteurs, sans doute à cause de la forte valeur émotionnelle locale. Déjà Julie Charpentier

Fig 351
Pierre-Jean DAVID D'ANGERS
Jeune Grecque au tombeau de Marco Botzaris
Modèle plâtre, vers 1825
Angers, musée des Beaux-Arts

Cat 198
Félicie de FAUVEAU, 1799-1886
Clémence Isaure instituant les jeux floraux
Petit modèle plâtre, 1845
H. 0,475 ; L. 0,170 ; P. 0,145
Historique : Modèle d'un monument présenté au Conseil municipal de Toulouse le 10 mai 1845.
Toulouse, musée des Augustins (inv. 49.17.1.)

Cat 199
Théodore GECHTER, 1796-1844
La mort de Tancrède
Groupe bronze argenté, 1837 (?)
Inscription : Devant, sur la terrasse : *T. Gechter.*
Historique : Acquis par arrêté du 20 octobre 1981.
Expositions : 1837, Paris, Salon n° 1935. « un bronze » 1984, Paris, Louvre n° 31.
Paris, musée du Louvre (inv. RF 3529).

Cat 200
François RUDE, 1784-1855
Napoléon mort, veillé par l'aigle
Groupe bronze, vers 1845
H. 0,29 ; L. 0,54 ; P. 0,295
Historique : Fonte faite sur la première maquette du monument commandé à Rude en 1845 par Noisot, ancien commandant des grenadiers de l'Ile d'Elbe.
Expositions : 1846, Paris, atelier de Rude, pendant la durée du Salon (le modèle plâtre du monument définitif, Paris, musée du Louvre).
Dijon, musée des Beaux-Arts.

Fig 352
François RUDE, 1784-1855
Napoléon s'éveillant à l'immortalité
Modèle plâtre, 1846
Paris, musée du Louvre

Cat 198

Fig 352

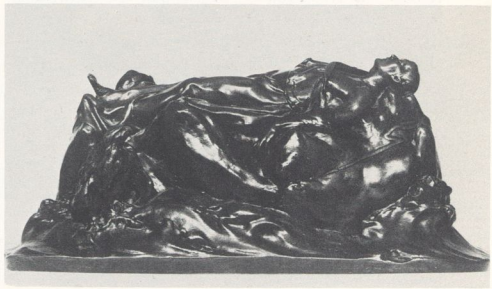
avait fait un buste de *Clémence Isaure* imité d'une tête de gisant gothique. Mais Félicie de Fauveau, manifestement influencée par l'architecture médiévale, place sa figure sur de fines arcatures comme elle inscrit son célèbre groupe de *Paolo et Francesca* dans une architecture gothique complexe.

Quant au petit groupe de Gechter, la *mort de Tancrède* **(Cat 199)** renaissance par son thème et par l'emprunt formel à Tullio Lombardo[37], il marque bien ce goût pour les « mini-monuments » évoquant littérature et exotisme médiéval.

Mais le Moyen Age va aussi influencer le style de certains artistes : Rude se souvient, dans plusieurs de ses créations du gothique ample de sa Bourgogne natale : le *calvaire de Saint-Vincent-de-Paul*[38], mais aussi et surtout le *Napoléon s'éveillant à l'immortalité* (Fig 352) et émergeant de son grand manteau-linceul, se souviennent du goût des sculpteurs bourguignons, pour les amples vêtements retombant en plis lourds. En revanche, les gisants de *Godefroy Cavaignac* (Fig 316) et de *Napoléon mort, veillé par l'aigle* **(Cat 200)** s'inspirent bien évidemment des transis de la Renaissance et procèdent de la même recherche « hyper-vériste ».

Charles VI, sympathique aux romantiques par sa folie elle-même, fut souvent représenté en sculpture. Dès 1814 la *Démence de Charles VI* de Lemercier avait pour cadre des décors avec donjons et cathédrales. En 1833, Barye crée le

Cat 199



Cat 200

Cat 201

dément influencé par la Renaissance française. Les deux grandes figures désolées de la *tombe de l'abbé Liautard* (Fig 353) mais aussi l'esquisse si vigoureuse de la statue de *Jacques Cœur* (Fig 354) présentent à la fois un sentiment et un jeu de plis au style graphique exacerbé proche des statues du portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris (Fig 355), restauré dès cette époque, et un maniérisme très proche de la *Vierge* de G. Pilon (Fig 356). Préault, d'ailleurs, n'admirait qu'une seule œuvre de Pradier : les *Victoires* des écoinçons de l'arc de l'Étoile (Fig 165 et 166) très profondément influencées par l'art si décoratif de G. Pilon. Et son *Ophélie* **(Cat 202)** est conçue comme une plaque funéraire semblable à des monuments comme celui d'*André Blondel de Rocquencourt* (Louvre) de la fin du XVIe SIÈCLE. Quant au spécialiste des pastiches de la Renaissance, Antonin Moine, il décore les *Bénitiers* de la Madeleine (Fig 210) de rinceaux très proches des pilastres de Gaillon. Rude lui-même, avec son *Mercure*, a voulu rivaliser avec l'école maniériste du début du XVIIe siècle ; de même il copie d'assez près les figures du *tombeau de Christophe de Thou* sur un dessin d'*arc de triomphe*[40].

Charles VI dans la forêt du Mans **(Cat 194)** pour Marie d'Orléans : nous le retrouvons sur les vues de son atelier (Fig 4). Si Barye choisit l'instant dramatique que marquent les débuts de la folie du roi, Huguenin **(Cat 201)**, après Alexandre Dumas, nous dépeint le roi retourné à ses frayeurs enfantines ; les dimensions de l'objet, comme sa patine et le curieux travail du marbre, le rapprochent de certains ivoires médiévaux. Ici le visage émacié de Charles semble anticiper celui de Barroilhet qui tiendra le rôle à l'Opéra quelques années plus tard. L'étude minutieuse du costume, des chaussures à la poulaine ou de la coiffure d'Odette se veut d'un réalisme archéologique.

La haine du modèle antique pousse d'autres sculpteurs vers des modèles de la Renaissance italienne ou française. Déjà la charmante *Clémence Isaure* **(Cat 198)** de Félicie de Fauveau porte une robe et une coiffure plus proche des modèles du XVIe siècle. Mais c'est surtout Préault qui fut très profon-

Cat 201
Victor HUGUENIN, 1802-1860
Charles VI et Odette de Champdivers
Groupe marbre blanc, 1839
H. 0,72 ; L. 0,37 ; P. 0,37
Inscription : sur la terrasse à droite : *Victor Huguenin* ;
sur la plinthe, devant :
Charles est-il bien ainsi dit Odette
Le Roi leva les yeux sur elle avec une ineffable reconnaissance
Oh oui, dit-il, Charles est bien... bien... bien...
Alors Charles peut dormir et Odette veillera près de lui pour que
le chien noir n'entre pas. AD
(Alexandre Dumas, *Isabel de Bavière*, 1835, t. I p. 261.)
Historique : Acquis par l'Etat le 19 août 1848. Envoyé au musée de Dôle le 8 septembre 1848.
Expositions : 1836, Paris, Salon n° 1946. (plâtre deux fois plus grand). 1839, Paris, Salon n° 2225 (marbre).
Dôle, musée du Jura (inv. n°.571).

Cat 202

Cat 202
Auguste PRÉAULT
Ophélie
Bas-relief bronze, 1844-76
H. 0,75 ; L. 2,00 ; P. 0,20
Inscription : Ophélie ; Auguste Préault.
Historique : Plâtre acquis par l'Etat, 1876 ; bronze, commandé par l'Etat, 1876. Plâtre envoyé au musée de Saint-Florentin, 1876. Bronze envoyé au musée de Marseille, 1879, attribué au musée d'Orsay, 1982.
Expositions : 1844, Paris, Galerie des Beaux-Arts (plâtre) ; 1849, Paris, refusé au Salon (plâtre) ; 1850-1851, Paris, Salon n° 3367 (plâtre) ; 1876, Paris, Salon n° 3554 (bronze).
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 3641).

Cat 203
Antoine ETEX, 1808-1888
Françoise de Rimini et Paolo
Relief marbre, 1834
H. 0,74 ; L. 0,80 ; P. 0,12
Inscription : Sur la terrasse à gauche : *ETEX 1834.*
Historique : Sans doute conçu à Rome en 1831-1832.
Expositions : 1835, Paris, Salon n° 2231.
Paris, coll. part.

354

Fig 355

Fig 356

Fig 353

Dante et Shakespeare, grands pourvoyeurs d'images en ces années de romantisme! Dante surtout inspira la sculpture ; la seconde édition de la traduction de la *Divine Comédie* par Artaud de Montor qui paraît de 1825 à 1830 obtient un très grand succès tandis que de 1833 à 1834 Fauriel professe à Paris son cours sur *Dante et les origines de la langue et de la littérature italienne*[41]. Depuis plusieurs années les peintres, d'Ingres à Delacroix, puisaient dans ce répertoire. Etex, suivant son ami Ingres pour sa *Françoise de Rimini* **(Cat 203)** crée un style très poli et, caressant « le marbre avec la patience d'un ouvrier, il s'interdit les expressions passionnées... et

Cat 203

Fig 353
Auguste PRÉAULT,
Tombeau de l'abbé Liautard
Relief bois, vers 1848
Paris, église des Carmes

Fig 354
Auguste PRÉAULT
Jacques Cœur
Maquette, plâtre, 1872
Bourges, musée du Berry

Fig 355
France XII
Saint Marcel
Statue, pierre (détail)
Paris, cathédrale Notre-Dame

Fig 356
Germain PILON, vers 1535-1590
Vierge de douleur
Statue, terre cuite peinte, vers 1586
Paris, musée du Louvre

Cat 204

circonscrit sa volonté dans le cercle d'une draperie »[42]. C'est le côté mélancolique du romantisme de Lamartine, celui de René, d'Eloa et de Taglioni, un romantisme idéaliste au visage calme. De la même famille est la *Sainte Cécile* **(Cat 204)** de David d'Angers dont l'origine est bien difficile à dater[43] et qui n'emporta pas l'adhésion de tous. Th. Gautier trouve que « c'est gauchement imité du gothique ; le bas de la figure est singulièrement étriqué »[44] ; toutefois il semble que David ait délibérément accentué cet aspect de statue-colonne. En effet il pensait que les « gothiques ont senti admirablement bien le style religieux »[45] ; il suivait là une idée largement répandue à l'époque, de Montalembert (cf. chap. V, 1) à Victor Hugo et à la plus grande partie des autorités ecclésiastiques, à considérer le nombre effarant d'églises gothiques construites de par le monde, depuis le milieu du XIXe siècle. David imite donc les gothiques qui « ont fait les robes des saintes traînant par terre et cachant les pieds »[46]. Mais finalement Planche lui reproche de n'être pas allé assez loin dans son pastiche et d'avoir fait là un compromis savant de sculpture antique, sculpture gothique et Renaissance[47]. « Remarquons que c'est la seule statue en marbre présentée parmi les romantiques, car le marbre, dit David, par sa blancheur a quelque chose de pur, de céleste[48]. »

Mais Dante n'a pas engendré que des sculptures calmes et célestes : de Préault à Rodin l'aspect infernal a connu un grand développement. L'esquisse en cire de *Dante et Virgile aux enfers* **(Cat 205)**, construite par amoncellement de colombins, suggère ainsi le grouillement des damnés et la profondeur du gouffre infernal. Devant les deux poètes apparaissent, enlacées, les ombres de Paolo et Francesca. Ce groupe rappelle d'ailleurs le tableau d'Ary Scheffer, *Françoise de Rimini* présenté au Salon de 1835[49]. Et Millard remarque très justement la filiation directe de ces formes enchevêtrées, allongées à l'extrême avec les figures de la *Porte de l'Enfer* de Rodin, ou avec des groupes comme *Roméo et Juliette* **(Cat 206)**.

Cat 204
David D'ANGERS (Pierre-Jean David, dit)
Sainte Cécile
Statue marbre, 1837
H. 1,80
Inscription : Sur la terrasse, devant : *S^TE CECILE* ; à gauche à l'arrière : *P.J. DAVID D'ANGERS. 1837.*
Historique : Commandée par le préfet de la Seine pour l'église Saint-Roch à Paris ? Installée à la cathédrale d'Angers en juin 1838.
Expositions : 1822, Paris, Salon n° 1390 (plâtre ?). 1834, Paris, Salon n° 2003 (plâtre).
Angers, cathédrale Saint-Maurice.

Cat 205
Auguste PRÉAULT
Dante et Virgile aux Enfers
Esquisse cire
H. 0,29 ; L. 0,48 ; P. 0,12
Historique : Collection Camille Isbert, 1879 ; Collection Jules Prévet, 1915 ; Donné au musée de Chartres, 1915.
Chartres, musée des Beaux-Arts (inv. 7071, année 1915).

Cat 206
Auguste RODIN, 1840-1917
Roméo et Juliette
Groupe bronze, 1902-1944
H. 0,65 ; L. 0,52 ; P. 0,38
Inscription : Alexis Rudier.
Historique : Maquette 1902. Edition en bronze du musée Rodin, 1944.
Aix-les-Bains, musée Faure

Cat 205

Cat 205, détail

Cat 206

Cat 207

« Je ne suis pas pour le fini, je suis pour l'infini »

C'est la dédicace de Préault à *Delacroix* sur le puissant médaillon du Louvre, rencontre de deux grands romantiques. L'école nouvelle ne veut pas se donner de limites, elle se plonge entièrement dans la nature dont Barye étudie tous les aspects, reproduit tous les animaux, domestiques ou sauvages. L'école nouvelle n'accepte aucune borne et surtout pas la séparation des genres. Le romantisme est la revanche et l'empiètement de la peinture sur la sculpture avec les bas-reliefs de Triqueti, Moine ou Préault ; la sculpture redevient pittoresque, le bas-relief redevient illusion et se fond au tableau. Nombreux et importants sont les bas-reliefs de Préault dont *Ophélie* **(Cat 202)** et la *Mendicité* (Salon de 1833) « produisent l'effet d'une peinture »[50].

La chute d'un cavalier **(Cat 207)** d'Antonin Moine, qui mania le pinceau avant l'ébauchoir, apparaît comme un dessin, vision fantastique qu'on a comparée à Géricault. Ce tableau à la forme incertaine rappelle, comme le buste de *Paganini* **(Cat 195)**[51], les vignettes des livres romantiques. De même, on a rapproché de ces vignettes flottant entre deux paragraphes, des groupes de Préault comme les *Parias*. Ce cavalier, de Moine, répand un parfum de fantastique comme les vignettes de la ballade de *Léonore*, illustrée entre autres par Tony Johannot, où nous trouvons le thème de la chevauchée nocturne du mort qui attire dans la tombe celle qu'il aimait, prononçant cette parole devenue proverbiale : « les morts vont vite ». C'est aussi à Louis Boulanger que nous pensons : sa *Chasse infernale*[52], refusée au Salon de 1835, rappelle à la fois *la Chute d'un cavalier* et le groupe *Lutin et Dragon* dont le bronze fut refusé au même Salon[53]. Planche a parlé à son propos de « cavalier antique », peut-être à cause de sa nudité. Le rêve et le surnaturel sont intégrés par l'école nouvelle : tout peut être traité par l'artiste.

Le sculpteur romantique est souvent accusé par les critiques de présenter des œuvres inachevées : ainsi la *Tuerie* **(Cat 191)**. « Par le vague, l'informe, l'ébauche, le spectral, la sculpture s'ouvre à l'interprétation active du spectateur[54]. » Et Jean Clay analyse cet effet d'entassement, de compression, « de collision qui détruit l'ordonnance du relief classique... Préault anticipe le relief de Gauguin par la contraction de l'espace »[55]. Ce goût pour le style ébauché et « flou », déjà trouvé sur la *Chute d'un cavalier* de Moine fait également flotter *Ophélie* **(Cat 201)** en ses grands voiles. D'un

Cat 207
Antonin MOINE, 1796-1849
Chute d'un cavalier
Bas-relief plâtre patiné, 1831
H. 0,43 ; L. 0,53
Historique : Maître Sentier, notaire à Tours ; maître Lelièvre, commissaire priseur à Tours, qui en fit don le 26 février 1862 à la société Archéologique de Touraine qui le déposa en octobre 1928 au musée de Tours.
Expositions : 1831, Paris, Salon n° 2255.
Tours, musée des Beaux-Arts (inv. D-28-2-1).

style plus violent et plus réaliste, les *Emigrants* de Daumier **(Cat 21)**, forment un chaînon entre la *Tuerie* **(Cat 191)** et la sculpture « expressive et forcenée de Rodin!

C'est la revanche de Michel-Ange, si longtemps soupçonné d'être un exemple à ne pas suivre[56] et auquel Emeric-David reproche d'avoir introduit dans sa sculpture, les pratiques de la peinture[57]. Michel-Ange et l'inachevé! *Vitellius* **(Cat 196)** fut également accusé: « s'il était terminé, si la coiffure, au lieu d'être un paquet d'éponges, était indiquée, ce médaillon... aurait du relief et du caractère »[58]. Et Baudelaire s'est laissé porter par « le plaisir immatériel que (lui) ont donné si souvent les rêves tumultueux, même incomplets de Préault »[59].

Parallèlement, le goût du fragmentaire est également développé par Préault dont la *Tuerie* **(Cat 191)** est indiquée sur le livret du Salon comme un « fragment épisodique d'un grand bas-relief »; on sait l'importance que cette façon de concevoir les œuvres eut pour Rodin qui travaille par additions ou séparations de corps fragmentaires[60]. Il explique d'ailleurs dans les entretiens réunis par Gsell, que Michel-Ange âgé cassa des statues. « L'art ne le satisfaisait pas, ajoute Rodin, il voulait l'infini[61]. »

Le romantisme, une expression de l'âme

Pour Baudelaire « le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets, ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir »[62]. En 1817 déjà, Stendhal remarquait que « la beauté antique est incompatible avec les passions modernes ». Nous en revenons à cette idée que si le romantisme n'est certes pas toujours anti-classique, « monsieur, je suis un pur classique » disait Delacroix[63], il se défiait sans relâche des règles établies par le néo-classicisme triomphant de la Restauration. Cette beauté moderne qui, selon Thoré a sa source dans « les agitations de l'âme » est par là même multiple et variée à l'infini des individualités, ce qui rend sa définition encore plus hasardeuse. De même que nos visages ont le sens de nos passions les plus profondes, selon Lavater, de même toute véritable œuvre d'art est le reflet des tourments de l'âme. Ainsi les romantiques vont remettre à l'honneur les valeurs oubliées du mouvement, du clair-obscur et de l'expression.

Ces émotions s'expriment d'abord par le « mouvement qui déplace les lignes » (Baudelaire) et par le déséquilibre des compositions emportées par le dynamisme des passions. C'est le vol entraînant de *la Marseillaise* (Fig 173) dont le bras tendu semble vouloir jaillir hors du cadre qui lui est assigné. Mouvement expressif que Bourdelle s'attachera également à traduire par exemple dans le *Grand Guerrier* de Montauban **(Cat 209)**. Un mouvement, plus houleux, emporte les animaux de Barye comme des vagues s'amoncelant: l'accumulation des déferlements successifs dramatise les chasses créées pour le duc d'Orléans **(Cat 192 et 193)**. Souvent Préault fut, lui aussi, accusé de violenter la ligne qui, emportée par le flot de l'inspiration, se tord et se brise.

Les profonds trous d'ombre ajoutent à ce dramatisme: regardez les yeux traqués du *Jacques Cœur* de Préault sur la magnifique esquisse de Bourges (Fig 354). Les chasses de Barye en sont également la plus parfaite illustration: à l'opposé du bas-relief antique, elles sont composées de dizaines de statuettes en ronde-bosse qui, assemblées, laissent entre elles de vastes et sombres gouffres. De même la *Marseillaise* (Fig 167) de Rude est de beaucoup le plus saillant des quatre reliefs de l'arc de l'Etoile, ménageant par là même des effets de clair-obscur qui trouent l'ensemble de façon tout à fait dramatique. Et le « *Silence* de la mort » de Préault, qui eut un tel succès auprès des artistes[64] de l'époque, montre une figure profondément enfoncée, émergeant de son linceul; ses doigts expressifs et le jeu des plis rappellent également la *Vierge* de G. Pilon (Fig 356).

Contrastes une fois encore mais « de poses et de physionomies »[65] pour ce relief de Préault, *La Mendicité*, (œuvre disparue), « pathétique drame de la faim dont tous les personnages souffrent et font parler leur douleur ». Déjà David d'Angers affirmait que le buste doit exprimer le « poème du drame intérieur de la vie humaine »[66]; et les censeurs académiques l'accusaient de donner « trop de caractère »[67] aux bustes de Cuvier ou de *Paganini* **(Cat 195)**. Dès le Salon de 1831 certains critiques remarquent que le lyrisme et le sentiment l'emportent sur la raison et la correction académique. Ce n'est pas seulement la description de la réalité qui importe, mais la puissance de l'expression qui se manifeste justement par des altérations de la forme. Le cri de *la Marseillaise*, accusée de grimacer, va avoir une nombreuse descendance de Rodin à Bourdelle. Ces cris de révolte et de douleur comme celui du *Christ* **(Cat 197)** de Préault aux bras tendus, à la tête renversée et aux pieds crispés, violentent la forme et la tordent pour plus d'expressivité. Voyez aussi le thème et variation sur des expressions de la douleur, accumulation de bouches tordues et de mains crispées qu'est la *Tuerie* **(Cat 191)**. Visités par *Dante* et *Virgile* **(Cat 205)**, les damnés dont les formes étirées à l'excès s'enroulent comme de hideux serpents expriment les tourments de l'enfer par leurs

déformations mêmes. Déjà Chesneau remarquait que l'*Hécube* (Salon de 1863) produisait un « effet sinistre à l'aide d'étranges altérations de la réalité anatomique... »[68]. Mais d'Emeric-David à Etex, les sculpteurs se sont défiés de la « sculpture d'expression »[69]. (Cf. Ch. X, 2)

Les infinies variations des « agitations de l'âme » se traduisent plus fidèlement en bronze, comme nous l'avons déjà vu. Mais Préault, comme plus tard Gauguin ou Barlach, semble avoir apprécié la douceur ligneuse, noueuse mais chaude du bois, le bois qui permet à la fois un refouillement très dense de certaines surfaces et une stylisation d'autres parties. Cette stylisation expressive est caractéristique de la véritable école expressionniste qui verra le jour beaucoup plus tard mais pas en France.

La sculpture romantique : une révolution

Les dix premières années de la Monarchie de Juillet forment une période clef pour la sculpture. Eclairée par quelques « phares » elle est passée d'une esthétique à la recherche d'une beauté idéale, esthétique basée sur des règles établies comme l'imitation des modèles antiques, à une revendication pour un art d'inspiration personnelle, s'attachant à traduire la réalité des modèles. Ayant brisé les canons académiques de représentation formelle, la sculpture romantique fut le creuset d'où sortirent plusieurs formes de sculpture qui finalement se révélèrent contradictoires : symbolisme (le *Silence*, **(Cat 208)**, réalisme et expressionnisme.

Par son intérêt pour l'inachevé et le fragmentaire elle annonce Rodin dans ce qu'il a de plus moderne, Rodin, le dernier grand sculpteur romantique !

Allons encore plus près de nous : cette quête acharnée d'une représentation plus réelle, par-delà la *Petite danseuse* de Degas **(Cat 87)** au tutu fait de vrai tulle, rejoint les recherches hyper réalistes d'un Duane Hanson qui, elles aussi, furent qualifiées de hideuses !

Mais « quand sera refroidi le métal formé de cent alliages encore en fusion auquel je comparerai l'art de ce siècle », écrit Chesneau, « il se rencontrera, par fusées capricieuses à la surface de cet airain, quelques veines d'or... l'une de ces veines sera formée de l'or de Préault

Isabelle LEROY-JAY LEMAISTRE

Cat 208
Auguste PRÉAULT
Le Silence
Bas-relief bronze, 1848
Diam. 0,38
Inscription : En bas, *Auguste Préault, 1848.*
Historique : Donné par Paul et Victor Pescheux, 1872. L'original fut sculpté en pierre en 1842 pour la tombe de Jacob Robles au cimetière du Père Lachaise à Paris. Le titre « le Silence » n'apparaît pas avant 1868.
Expositions : 1849, Paris, Salon n° 2314 ?
Auxerre, musée d'Art et d'Histoire (inv. n° 872-8).

Cat 208

X, 2
Expressionnisme

Cat 209 à 211
Fig 357 à 362

Fig 357

Fig 357
Emile-Antoine BOURDELLE, 1861-1929
Monument des combattants du Tarn-et-Garonne, guerre de 1870
Bronze inauguré en 1902
Montauban, place Antoine-Bourdelle

Plutôt que de tenter de définir une nouvelle fois l'expressionnisme dans les arts[1], voyons plutôt si s'est traduit en sculpture, et plus précisément dans la sculpture française du XIXe et du début du XXe siècles, le « Weltschmerz » (désespoir cosmique) des romantiques allemands, et dans quelle mesure s'y est mis en œuvre le processus, décrit par Worringer ou Edschmidt, de décomposition et de stylisation des formes du réel afin de les plier à la vision de l'artiste[2].

Des réticences envers une sculpture expressive

L'expressivité en sculpture semble en fait se heurter à la convergence de facteurs paralysant l'artiste ; en premier lieu l'éducation à laquelle il est soumis, dont la base est un long entraînement à la copie d'antique[3]. Rodin en était conscient, parlant ainsi du *monument aux morts* de Montauban (Fig 357) : « C'est (...) l'exclusion des moyens ordinaires si péniblement visibles dans les choses d'école, c'est cette fraîcheur, cette spontanéité de vision et d'exécution qui rattachent ce monument de Bourdelle aux œuvres des belles époques[4]. »

L'artiste doit par ailleurs faire front à l'hostilité quasi générale des critiques et théoriciens de l'art du XIXe siècle envers une sculpture expressive, ceux-ci accordant beaucoup moins de libertés à la statuaire qu'à la peinture — probablement parce que pour la première le modèle antique, encore lui, est plus prégnant : ainsi Goethe vante en 1798 « avec quelle retenue l'extrême d'une souffrance physique et morale est représenté » dans le Laocoon[5]. La sculpture est ainsi prisonnière de son passé et embarrassée pour tirer parti de la terrible présence que lui donnent les trois dimensions ; paradoxalement, la sculpture est « à la fois plus réelle et plus

Les notes du chapitre X,2 se trouvent page 420.

Licence eden-75-c886e7e2453e46b5-39abaa9b5ba442cb accordée le 17 décembre 2023
à E16-01037392-Chevalier-Pierre

Cat 209

idéale que la peinture » comme le note Gautier dans un constat attristé du désintérêt du public pour celle-ci au Salon de 1861[6].

Au cours du XIXe siècle s'installe une gêne des écrivains-critiques épris de modernité vis-à-vis de la sculpture, ceux-ci se contentant souvent de constater l'impasse[7], tandis que les critiques officiels — ceux que le public écoute, ceux grâce à qui les commandes arrivent — continuent de repousser les tentatives des sculpteurs pour se dégager des formes du réel[8].

En fait les écrivains-critiques d'art, ceux qui auraient pu défendre une sculpture plus libre dans sa forme, concilient mal leur goût pour la statuaire antique et le besoin qu'ils sentent d'une sculpture moderne[9], à cause de leur difficulté à admettre une sculpture expressive. Ainsi Baudelaire déclare en 1846: « La peinture n'a qu'un point de vue; elle est exclusive et despotique: aussi l'expression du peintre est-elle bien plus forte »[10] (que celle du sculpteur) mais reconnaît en 1859 « le plaisir immatériel que (lui) ont donné si souvent les rêves tumultueux, mêmes incomplets, d'A. Préault »[11]. De même Zola, dans un article paru en 1868, loue Préault, mais n'en tire aucune conclusion générale en faveur d'une sculpture expressive, au contraire[12].

Huysmans en 1881 propose une voie de salut pour la sculpture moderne, préconisant la polychromie et l'usage du bois, voire l'alliance des deux: « Un art qui devra combiner les éléments de la peinture et de la sculpture »[13] (cf. chap. III, 12) mais aucune tentative expressionniste à notre connaissance ne naquit de ce mélange dans la période qui nous intéresse ici[14].

En 1892 Gallé, prenant la défense du *monument à Claude Lorrain* très critiqué, distingue dans un long exposé théorique entre sculpture décorative et sculpture expressive, prenant parti pour cette dernière: « Des œuvres (...) atteignent (...) à la beauté par l'*expression*, expression simultanée de la vie physique et de la vie morale, rendu intense du sujet dans sa forme visible et dans son être intérieur, perçus au travers de la personnalité même de l'artiste »[15]. Le monument au Lorrain (Fig 128), que Gallé considère « exemplaire et caractéristique » de la sculpture expressive, est pourtant loin d'être expressionniste, ce qui illustre les limites du défendable à cette époque.

De fait, un artiste comme Préault, dont Bo Wennberg a bien vu la parenté avec Kathe Kollwitz ou Barlach dans une œuvre comme le *Silence* de 1848[16] **(Cat 208)** fut longtemps incompris, même par ceux qui l'appréciaient — voir ci-dessus les réserves de Baudelaire sur son art « incomplet ».

Un expressionnisme sculpté

Bourdelle fit ses œuvres les plus expressionnistes au tournant du siècle, soit en relation avec le *monument aux morts* de Montauban, de 1893 à 1902 — ainsi les études telles le *Grand Guerrier de Montauban* **(Cat 209)** ou les *Figures hurlantes* (Fig 358), soit pour le buste de *Beethoven* — ainsi le *masque tragique* du musicien de 1901 (Fig 359). L'expression est obtenue par la massivité et la concentration des formes, l'outrance des reliefs et des creux sur lesquels joue la lumière, le refus du détail réaliste, en privilégiant les parties les plus signifiantes: les bouches béantes des figures hurlantes, qui

Fig 358

Cat 209
Emile-Antoine BOURDELLE,
Grand guerrier de Montauban, étude avec jambe droite
Statue bronze, après 1897
H. 2,11; L. 1,54; P. 1,75.
Inscriptions: Monogramme sur le côté droit en bas: à l'arrière en bas à droite: *Susse fondeur.*
Historique: Etude exécutée après 1897, en vue du *monument du Tarn-et-Garonne, guerre de 1870*, inauguré à Montauban en 1902.
Paris, coll. part.

Fig 358
Emile-Antoine BOURDELLE
Figures hurlantes
Bronze, après 1895
Paris, musée Bourdelle

Fig 359

crient sans espoir dans ce terrible silence, ou la musculature noueuse et les mains énormes du guerrier à la force brutale.

Ces œuvres se situent à un confluent de circonstances — le début du rejet de l'œuvre de Rodin[17], une « situation de grande misère d'argent »[18], et l'horreur de la guerre que Bourdelle a pour des raisons familiales[19] — qui permet peut-être leur éclosion. Bourdelle écrit en 1898, alors qu'il travaille au *monument aux morts* de Montauban : « Cet assemblement de quatre figures de guerre ne pouvait se faire au premier appel de clairon. Je souffle, je souffle à grande longue haleine à grande douleur, et je sens mes guerriers agiter leurs âmes dans mon cœur, mais très lents à s'extérioriser par des lignes (...). Je voudrais rendre tous les soubresauts de la créature humaine avec un bras de désespoir égratignant le ciel, disant à la fois la tragédie de mourir, la lutte effrayante des derniers vouloirs contre ce rayon inconnu qui vient, la grande sérénité de l'autre chose, que revêtent les morts »[20] : ce qui n'est rien d'autre que le sentiment véhiculé par le *Christ* abandonné de Dieu, de Préault **(Cat 197)** ou le désarroi de Kirchner. Bourdelle crée là une sculpture véritablement expressionniste, dans la forme comme dans le fond. Mais très vite Bourdelle abandonne ce type de sculpture, qu'il considérera par la suite comme les derniers spasmes de l'influence de Rodin[21], attachant une importance beaucoup plus grande à la *tête de l'Apollon* classicisante de 1900, qu'il tient pour le point de départ de sa recherche personnelle[22].

Ainsi tourne court ce qui aurait pu être la grande sculpture expressionniste française.

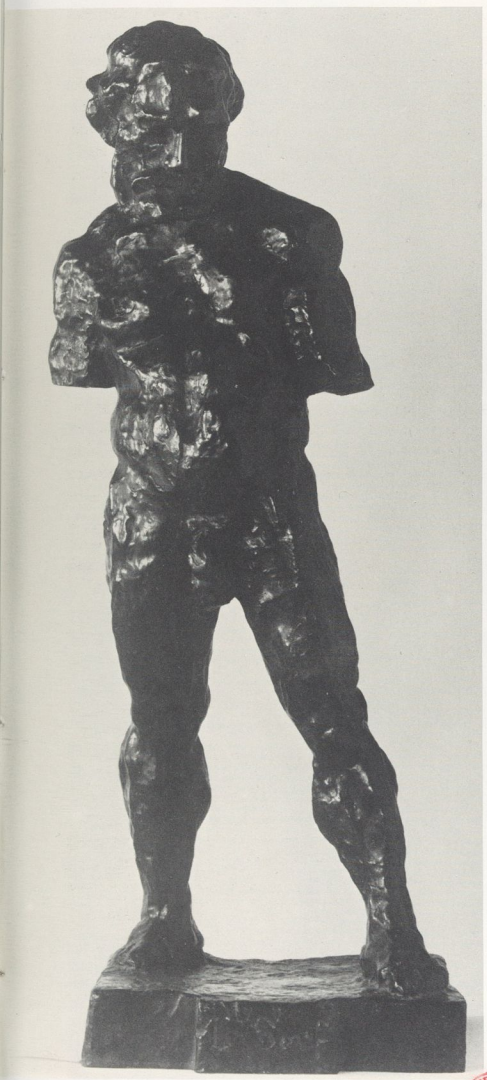
Matisse, quoiqu'il commence ses *Notes d'un peintre* publiées en 1908 par cette phrase : « Ce que je poursuis pardessus tout, c'est l'expression », ne fut pas un sculpteur véritablement expressionniste — il n'était pas mû par le « Weltschmerz ». Matisse, tout en accordant beaucoup d'importance au rythme interne des sujets, notamment de la figure humaine qui lui « permet le mieux d'exprimer le sentiment pour ainsi dire religieux qu'(il) possède de la vie »[23] (un des sentiments expressionnistes, voir les écrits de Marc, Nolde, Klee...) ne produisit qu'une seule œuvre qui puisse être considérée absolument comme expressionniste : le *serf* (1900-1903) — sculpture qui n'est pas sans évoquer par ailleurs l'influence de Rodin[24] **(Cat 210)**. Cette œuvre au relief tourmenté, les bras coupés par l'impuissance[25], est due

Fig 359
Emile-Antoine BOURDELLE
Masque tragique de Beethoven
Bronze, 1901
Paris, musée Bourdelle

Cat 210
Henri MATISSE, 1896-1854
Le serf
Statue bronze, 1900-après 1908
H. 0,92; L. 0,32; P. 0,20
Inscriptions: Sur la terrasse au dos à gauche: *HMO*; sur le devant de la terrasse: *LE SERF*; cachet sur la terrasse au dos à droite: *Valsuani cire perdue.*
Historique: Modèle réalisé de 1900 à 1903, les bras coupés après 1908; fonte donnée au musée par Henri Matisse en 1952.
Le Cateau-Cambrésis, musée Matisse (inv. 1952-70).

Fig 360
Henri MATISSE,
Nu couché
Bronze, 1907
Paris, musée d'Art moderne de la ville

Fig 361
Henri MATISSE
Tête de Jeannette, 5e état
Bronze, vers 1910-1913
Nice-Cimiez, musée Matisse



Cat 210

Fig 360

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE RF

Fig 361

Cat 211

à la rencontre d'un modèle ayant fait naître en Matisse un sentiment violent; elle ne présente pas l'ambiguïté des sculptures telles le *nu couché* de 1907 (Fig 360) ou la tête de *Jeannette, 5e état* de 1910-1913 (Fig 361). Ces dernières sont expressionnistes dans leur forme mais sont aussi des étapes dans la recherche de décomposition post-cézannienne de Matisse; par ailleurs sont-elles expressionnistes dans le fond? Il ne le semble pas: ces œuvres ne trahissent aucun désarroi existentiel, et Matisse lui-même déclarait: « Je crois que l'expression essentielle d'une œuvre dépend presque entièrement de la projection du sentiment de l'artiste; d'après son modèle et non l'exactitude organique de celui-ci[26]. » Ainsi le *serf* apparaît-il comme une brève incursion de Matisse dans l'expressionnisme, après un « viol de l'artiste par son modèle ».

La Misère en bois de Desbois **(Cat 211)**, réalisée de 1894 à 1896, présente elle aussi des ambiguïtés: expressionniste quant aux idées qu'elle véhicule — les problèmes existentiels de Desbois et son engagement politique y sont apparents —, *La Misère* l'est certes dans la forme, avec cette concentration des masses, ces angles aigus, mais elle peut aussi être vue comme un avatar tardif du réalisme social à cause de la stylisation limitée des formes ou de la conservation de détails anecdotiques (le haillon). Ces questions se posent avec beaucoup moins d'acuité en ce qui concerne la principale œuvre expressionniste de Desbois, la *Mort casquée* (Fig 362), dont Desbois aurait voulu faire un monument internationaliste aux morts de toutes les guerres. Cette œuvre présente la synthèse des formes et l'animation mouvementée de la surface caractéristiques de l'expressionnisme, et le sentiment qui l'a fait naître évoque irrésistiblement la phrase de Kandinsky: « Il est grand temps de balayer les frontières, de faire circuler le sang à travers le corps entier de l'humanité. Ce sera un seul corps, un seul battement de cœur — la résurrection du paradis perdu[27] ». Mais Desbois, même s'il est souvent mû par un sentiment expressionniste, n'atteint que rarement à un expressionnisme de la forme; c'est un sculpteur écartelé entre plusieurs intérêts totalement divergents, et *La Misère* comme *La Mort casquée* se présentent dans son œuvre comme des occurrences isolées et pas toujours convaincantes de l'expressionnisme.

Des raisons de la rareté de l'expressionnisme sculpté

Ainsi dans l'œuvre de Desbois, Bourdelle, ou Matisse, l'expressionnisme est une occurrence rare ou une période brève. A ces faits, une explication s'offre à nous; elle n'est que partielle, mais s'ajoutant aux réticences intellectuelles dont il était question plus haut, elle peut avoir été déterminante: Rodin, le père de la sculpture expressive de la fin du XIXe siècle, n'aurait-il pas ouvert la voie vers l'expressionnisme, puis détourné, sans le vouloir, les jeunes sculpteurs de celui-ci, en faisant naître une réaction contre sa puissante influence? Que l'expressionnisme soit la suite logique de l'œuvre de Rodin, lui-même en était conscient, qui déclarait: « Quelle allégresse de trouver (chez Bourdelle) des modelés que mes études m'ont fait pressentir, — et que voilà réalisés![28] » De même, à la racine de l'expressionnisme de Desbois, il y a le choc que produisit sur lui Rodin et son œuvre[29]. Quant au *serf* de Matisse, il fut réalisé « en émulation avec Rodin » comme l'a noté Jean Leymarie. De l'émulation au rejet, il n'y a qu'une étape sur la voie de l'indépendance...

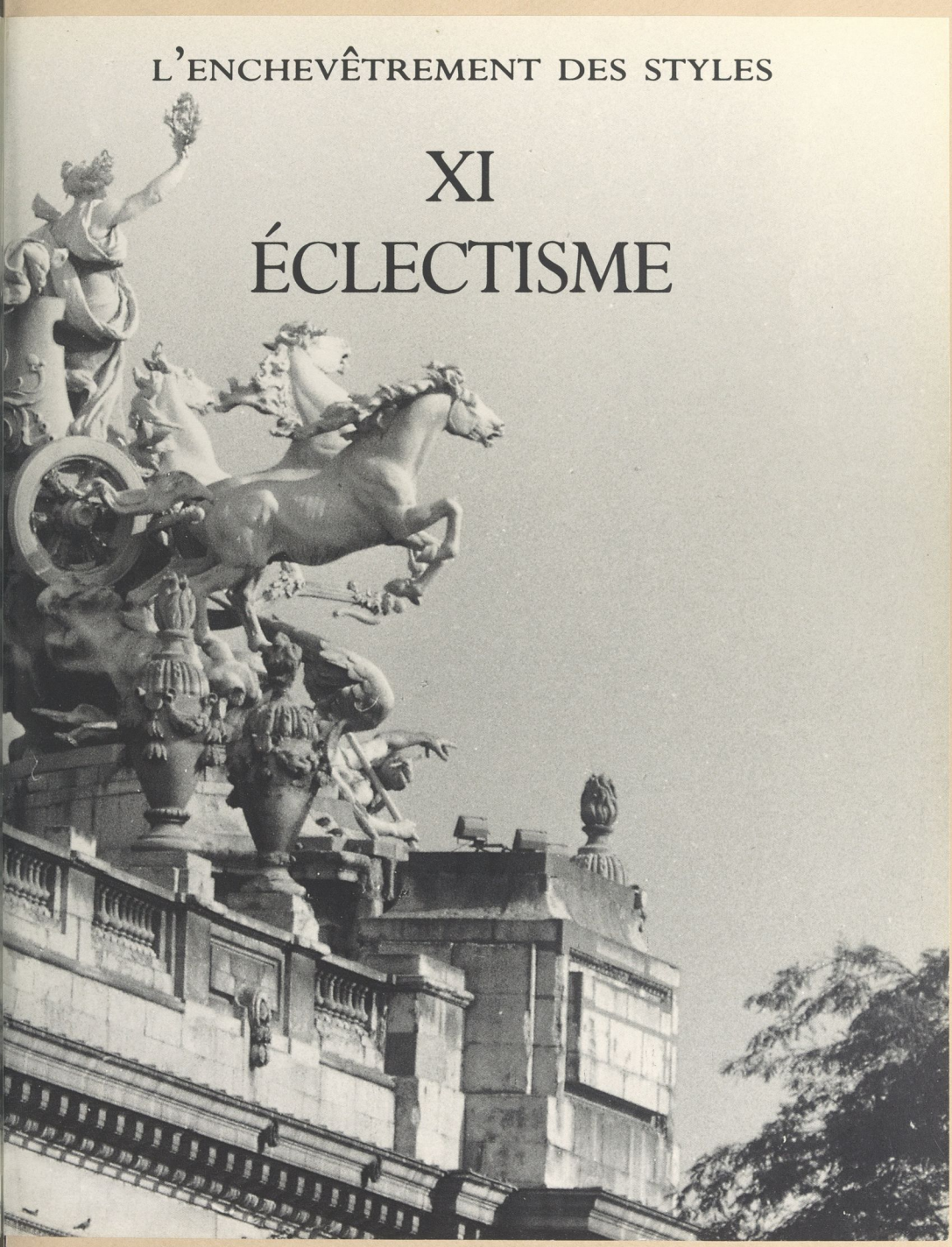
Véronique WIESINGER

Cat 211
Jules DESBOIS,
La Misère
Statue bois, 1894-1896
H. 1,25; L. 0,55; P. 0,77.
Inscriptions: Signé sur la plinthe: *J. Desbois.*
Historique: Esquisse exécutée entre 1887 et 1889; bois commandé par l'Etat en 1894 d'après le modèle en plâtre exposé au Salon de la S.N.B.A. la même année; attribué en 1897 au musée de Nancy.
Exposition: 1896, Paris, Salon S.N.B.A., n° 31.
Nancy, musée des Beaux-Arts (inv. n° 913).

Fig 362
Jules DESBOIS, 1851-1935
La Mort casquée
Terre-cuite ou plâtre teinté, 1887-1920
Tours, musée des Beaux-Arts

Fig 362

XI
ÉCLECTISME



XI
Eclectisme, néo-baroque et orientalisme

Cat 212 à 217
Fig 363 à 386

« Savoir, c'est exister »
George Sand

« Tout comprendre, c'est tout aimer »
Odilon Redon

« Pour écrire aussi bien que Voltaire, il faudrait commencer par écrire autrement que lui »
Marcel Proust[1]

Dès la fin du XVIIIe siècle, les fouilles ouvertes à Herculanum et Pompei mirent à jour, non seulement les villes englouties mais réveillèrent un idéal « antique » qui servit de guide aux hommes de la Révolution. Le Romantisme qui suivit alimenta sa quête à la coupe du Moyen Age, le Second Empire aux richesses des Renaissances princières. Epoque de plénitude, d'horreur du vide, il ne s'arrêta pas en chemin : les Goncourt remirent à la mode le XVIIIe rocaille. Toute la gamme était dans la main des artistes, nouveaux maniéristes. En firent-ils « le miel qui est tout leur » comme le bon La Fontaine ? Ou bien, devinrent-ils des apprentis sorciers ? Il eut fallu pour cela des commanditaires audacieux ne réclamant pas seulement une « salle à manger Henri II », un « salon Louis XV » et une « chambre à coucher Louis XVI » — obligation à peine abandonnée de nos jours ! L'ordre de Napoléon III de construire en « style gothique », l'église de Napoléonville, le choix du style Henri II sur une structure Louis XIII, pour le nouveau Louvre, sont aussi surprenants que l'en-tête des papiers des *Travaux du nouvel Opéra* de Charles Garnier, rédigée en... lettres gothiques, ou que le choix de Dalou, de glorifier la République en « style Louis XIV ».

Qu'en pensait Delacroix ?

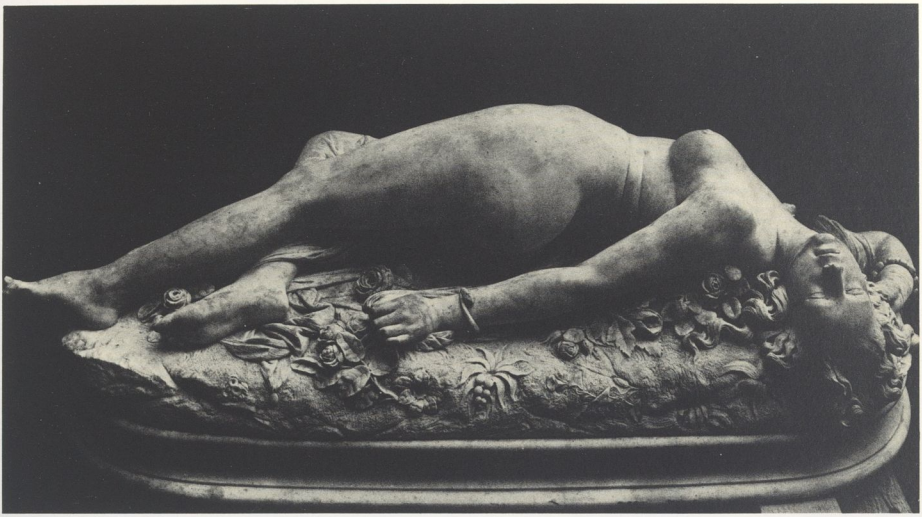
« Eclectisme dans les arts — ce mot pédant introduit dans la langue par les philosophes de ce siècle s'applique assez bien aux tentatives modérées de certaines écoles. On pourrait dire que l'éclectisme est la bannière française par excellence... concilier les extrêmes en atténuant ce qu'ils semblaient avoir de discordant. Aussi leurs ouvrages sont-ils moins frappants. Ils s'adressent à l'esprit plus qu'au sentiment. » (*Journal*, 25 janvier 1857.)

Qu'en pensait Thiers ?

« L'éclectisme est un goût des époques de décadence ; c'est lorsque la science prime l'inspiration qu'une école devient éclectique. Notre époque est une des plus éclectiques qui fussent jamais... si les traits de génie sont toujours rares, les ouvrages remarquables par l'ensemble de leurs bonnes qualités sont bien plus nombreux que jadis. » C'est ce qu'on appellerait aujourd'hui la coexistence pacifique des styles. (*La Grande Encyclopédie*, 1885-1902, où ne figurent ni le mot *Baroque*, ni le mot *Orientalisme* !).

Des racines semblaient nécessaires aux nouvelles couches de la société venues au pouvoir. Nous jugeons ce besoin appauvrissant avec Delacroix qui écrivait dans son *Journal*, le 28 septembre 1853. « Les hommes supérieurs sont naturellement novateurs », mais lui-même, qui serait-il sans Rubens et Venise ? Paul Valéry a décrit sa quête : « ... le musée où Delacroix va souffrir, être très noblement jaloux, soupçonner des secrets qu'il tente de surprendre comme on fait les secrets militaires ou politiques. Il y vole pour y chercher la solution d'un problème[2]... »

Lorsque Carpeaux recevant la commande de l'Opéra, écrivait : « Je suis chargé de faire un des grands bas-reliefs de la façade dans l'esprit de l'arc de triomphe », n'était-ce pas la naissance d'un chef-d'œuvre en devenir, qui s'enracinait dans l'œuvre de Rude ?



Cat 212

Pour son *Ugolin*, Rodin ne reprit-il pas le défi de Carpeaux qui confiait à Bruno Chérier en 1854 : « Une statue pensée par le chantre de la divine Comédie et créée par le père de Moïse, ce serait un chef-d'œuvre de l'esprit humain. »

La compétition prolongeant la connaissance fut l'un des ressorts du siècle — il ne fut pas seulement celui des *artistes, « élèves de »*.

Comment être « novateur » sans connaître ce qui préexiste afin de le dépasser ? Comment n'être pas submergé par le poids du passé ? Viollet-le-Duc, qu'on n'attendait pas ici, et Mérimée, fomentaient dans ce sens, la réforme de 1863 de l'Ecole des Beaux-Arts, afin de rendre à chaque artiste « l'originalité ». La connaissance (re-naître-avec) n'a pas été stérile pour la Renaissance. Question de sève intérieure, mais aussi de clientèle[3].

La tendance gothique par exemple, du style éclectique, fut méprisée par son propre initiateur, Chateaubriand, qui écrivait dans les *Mémoires d'Outre-tombe* : « C'est encore [au *Génie du Christianisme*] que se rattache le goût actuel pour les édifices du Moyen Age : c'est moi qui ai rappelé le jeune siècle à l'admiration des vieux temples. Si l'on a abusé de mon opinion,... si à force d'entendre rabâcher du gothique on en meurt d'ennui, ce n'est pas ma faute. » « On ne fait que du vieux en croyant faire du gothique. » « Rien n'est original aujourd'hui, tout est copie[4]. »

Cette tendance fut trop aimée par l'esprit romantique pour qu'elle ne soit pas étudiée dans le chapitre qui s'y rapporte (cf. Ch. X, 1).

Pour la Renaissance, privilégiée par le Second Empire, Dumont est venu offrir une illustration de transfert, approprié — mais impuissant (cf. Ch. IV, 3).

Nous n'avons conservé pour ce chapitre « l'éclectisme » que deux thèmes : le *mouvement* lorsque sa traduction mêlait les styles antique, réaliste ou baroque fin de siècle, et *l'espace* avec un seul exemple, une rapide percée sur l'orientalisme.

Madame Sabatier **(Cat 212)**, la muse et la madone de Baudelaire[5], entourée d'un halo de scandale par la société pudibonde, offrit à Clesinger la gloire pour son cinquième

Cat 212
Jean-Baptiste dit Auguste CLESINGER, 1814-1883
Femme piquée par un serpent
Statue marbre, 1847
H. 0,565 ; L. 1,80 ; P. 0,70
Inscription : Sur la terrasse, au-dessous du genou droit : *A.J. CLESINGER. 1847.*
Historique : Acquis par le marquis de Hertford, vendu en 1863 à M. Bourouet-Aubertot, en 1869 à Raymond Sabatier (homonyme d'Apollonie), transmis par héritage en 1883 à la comtesse de Gramont (née Sabatier), puis à la princesse Galitzine (née Gramont). Acquis par le Louvre en 1931 après un vote difficile du Conseil des musées « choqué... par la lubricité qui se dégage de la statue ».
Exposition : 1847, Salon, n° 2047.
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 2053).

salon: le moulage du corps avait été pris sur nature. Un simple examen le confirme: cette cellulite, ces plis sont d'une autre matière que la tête idéalisée, mal adaptée au reste du corps, « qui ne recèle pas la vie au même degré » (Mantz). Le mouvement, que le minuscule serpent enroulé autour du poignet restait insuffisant à expliquer, était aussi calculé que l'arabesque de la *Dernière Heure de la nuit* de Pollet dans une version grasse, pesant sur le sol au lieu de s'envoler (Fig 363). La douleur de la volupté goûtée par Gautier (*l'Artiste*, 1848) qui avait pu vérifier sur le modèle, qualifiée d'« indécente » par Frédéric Chopin, le 8 juin 1847, avait pour interprète la « sœur d'Apollon » (Gautier, *Emaux et Camées*) « La très belle, la très bonne, la très chère »... « celle qui est trop gaie » de Baudelaire.

L'éclectisme dans cette figure s'affirmait par le conflit de langage: une tête néo-classique inexpressive, une attitude apprêtée sur un pavoi, un réalisme d'empreinte, un socle jonché de roses et de liserons, digne d'une orfèvrerie travaillée au repoussé, enfin une base ovale abstraite sertie de moulures, isolant l'œuvre.

« M. Clesinger ne semble plus destiné à régénérer la sculpture. Il a mis à profit l'engouement de la multitude pour l'exactitude littérale... la main la plus habile ne remplacera jamais le travail de la pensée. » (Planche, 1856, p. 880). Exactitude littérale! A nos yeux la mise en scène romantique dépasse l'exactitude littérale, aux bourrelets de graisse près, annonçant la description des Goncourt: « une vraie bacchante, avec une grâce lâche, un nonchaloir abandonné dans les mouvements, une volupté enlaçante. Mais la graisse l'envahit, ses rondes épaules se plaquent de sang: l'âge refait à la Jordaens cette déesse de Rubens » (*Journal*, 31 août 1862).

La vue d'en haut permet de dater l'œuvre. Ce ventre XIXe était-il relevé de couleur comme l'écrit Thoré — serpent « de bronze », fleurs bleue et rouge (1868, p. 536), ou Delacroix: « Hier Clesinger m'a parlé d'une statue de lui qu'il ne doutait pas que je n'aimasse beaucoup à cause de la couleur qu'il y a mise, la couleur étant à ce qu'il paraît, mon lot exclusif, il faut que j'en trouve dans la sculpture, pour qu'elle me plaise, ou seulement pour que je la comprenne! » (*Journal*, 13 mars 1847).

Cette « couleur » non notée par les autres, a en tout cas disparu (cf. Ch. III, 12).

L'étude du mouvement dans la lutte est plus conforme aux idées reçues. Ottin pliait son talent « au sujet ». On le trouve gothique à *l'église Sainte-Clothilde* de Paris (1854), néo-classique à la *Bourse de Marseille* (1861), romantique au jardin du Luxembourg avec *Laure de Noves* (1850) et la *fontaine Médicis* (1852-63) (Fig 364).

Mais comme dans son groupe de *Thésée précipitant le*

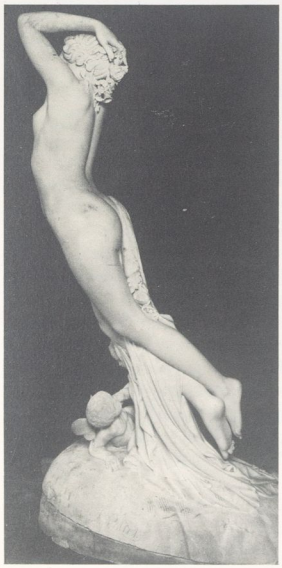


Fig 363

Fig 364

Fig 363
Joseph-Michel-Ange POLLET, 1814-1870
Une heure de la nuit
Marbre, 1850
Compiègne, musée national du château

Fig 364
Auguste OTTIN, 1811-1890
Polyphème surprenant Acis et Galatée
Bronze, pierre, marbre, 1852-1859
Paris, jardin du Luxembourg, fontaine Médicis

Cat 213
Auguste-Louis-Marie OTTIN,
La lutte moderne, le coup de hanche
Groupe bronze, 1867
H. 1,45;L. 1,70;P. 1,10
Inscription: Sur le socle à droite: *A. Ottin. Paris. 1867*; à gauche: *Galvanoplastie Christofle et Cie.*
Historique: Acquis par l'Etat, le 29 novembre 1867 (10 000 F) placé au jardin du Luxembourg, arrêté 5 octobre 1869. Déposé à Barentin (Seine-Maritime) arrêté 24 octobre 1966.
Exposition: 1867, Paris, Exposition universelle, n° 177. (Plâtre, Paris, Salon 1853, n° 1466. Non localisé.)
Barentin, le musée dans la rue (inv. dépôt de l'Etat 9.537).

Fig 365
Réplique romaine
d'après un original grec de l'époque hellénistique
Athlètes de Florence
Marbre
Clarac, t.v. 1839-41 - pl. 858^A^

Fig 366
Félix CHARPENTIER, 1856-1909
Les Lutteurs
Marbre, 1893
Bollène (Vaucluse)

Cat 213

brigand Scyron dans la mer, 1869, édité par le Val d'Osne en 1876, ou dans celui *d'Acis et Galatée* que Polyphème allait écraser de son rocher, c'étaient les imbrications, les interactions de deux corps entre eux qui l'intéressaient le plus. Inspiré de l'antique, il recomposa les *Athlètes* de Florence (Fig 365) cherchant le déséquilibre des deux combattants debouts[16] **(Cat 213)**. Canova était passé par là avec son *Hercule et Lycas* (1795-1815).

La dernière phase du mouvement décomposé fut donnée par Félix Charpentier dans ses *Lutteurs* qui obtinrent la médaille d'honneur du Salon de 1893. Ils décorent depuis 1905 la fontaine de Bollène, ville natale de l'artiste dans le Vaucluse (Fig 366)).

Ces séquences, étudiées par trois sculpteurs différents, allaient trouver en Carpeaux un maître de la synthèse. Nourri par dix ans d'Ecole des Beaux-Arts et de Petite Ecole,

Fig 365

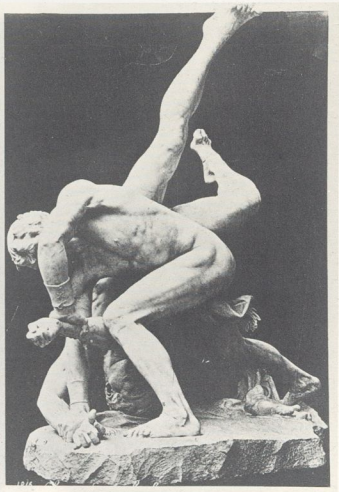


Fig 366

Cat 214

Cat 214, détail

il n'ignorait plus rien des grammaires antérieures, mais il allait imposer sa modernité. Le dévoilement de la *Danse* de l'Opéra en 1869 fut l'occasion d'un nouveau scandale (cf. modèle plâtre **(Cat 214)**).

On lui reprocha le sujet : « j'ai une femme, Monsieur, j'ai des filles passionnées pour la musique et qui vont souvent à l'Opéra. Cela leur sera impossible maintenant car jamais je ne consentirai à les mener dans un monument dont l'enseigne est celle d'un mauvais lieu (Salelles, 1869) « l'Opéra n'est pas une closerie » (Charles Blanc, 1869). Et cela dura jusqu'à Renoir compris : « Qu'on transporte ailleurs ces femmes ivres. La danse que l'on enseigne à l'Opéra a une tradition, c'est quelque chose de noble, ce n'est pas un cancan » (cité par Vollard, 1924, p. 62).

On lui reprocha le traitement : « il a... copié sans choisir, sans éliminer les imperfections du type individuel... L'une des danseuses va tomber inerte près de la bonne voisine... Quand on aura conduit l'autre au poste, ce qui ne peut tarder, le groupe déséquilibré, s'écroulera ». (Mantz, 1976, p. 617.)

On lui reprocha le contexte politique : « Cette œuvre répugnante a du moins le mérite de symboliser les orgies du régime et son vertige du plaisir. »

L'éclectisme de la *Danse*, Jules Claretie le décrivait assez bien : « C'est l'allégorie la plus vraie de nos mœurs actuelles et de nos goûts. C'est la personnification même de l'art, de la littérature et du plaisir sous le Second Empire... Voilà bien l'art de ce quart de siècle, cet art nerveux et fou, saccadé, secoué, malade et incomparable. C'est l'épilepsie régnante... le déchaînement des appétits... la soif du plaisir et le besoin

Cat 214
Jean-Baptiste CARPEAUX, 1827-1875
La danse
Modèle original haut-relief plâtre, 1868
H. 2,32; L. 1,48; P. 1,15
Historique : Terre exécutée en 1867, moulée en février-mars 1868, plâtre original utilisé pour la mise aux points de la pierre. Acquis de la veuve du sculpteur en 1890.
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 818).

ardent de volupté brutales qui emportent ce temps et produisent la névrose universelle... Les filles de Carpeaux disent: *Au plaisir*! la femme de Rude crie: *Aux Armes*!»

Pour le fonds, la vision de Claretie se rapprochait de celle du Zola de la *Curée*, de *Pot Bouille*, ou de *Nana*. Pour le style il faudrait rappeler l'aveu que l'impeccable académicien Eugène Guillaume fit à propos de *La Danse* en 1900: «Ce fut le triomphe de l'Ecole de Rude.»

Et pourtant le réalisme de cette œuvre, — les ailes en sont la partie la plus lourde — ne nous frappe plus! Les emprunts faits au XVIIIe des bacchantes, des tambourins et des guirlandes ajoutent une grâce passée à la force d'un XIXe dont la vigueur entraînante reflète l'expansion économique.

Dalou suivit son maître Carpeaux: le *Triomphe de Bacchus* (1884) n'existerait pas sans la *Danse*. Le plâtre de Bordeaux, malheureusement détruit, (Fig 367) montre les finesses d'une composition fondée sur les déséquilibres, les diagonales heurtées, les enchevêtrements, mais qui respecte la forme générale de la pyramide. Ce principe de composition en triangle, cher aux académiciens, eut la vie dure. Dans les années 90, on le retrouve employé — pointe en bas — par Octobre dans son groupe du *Remords* (1893) (Fig 368), et par Larche dans celui de la *Tempête et des nuées* (1896) (Fig 369)[7].

Ce baroque qui avait pris aux Flandres la truculence, aboutit en même temps qu'elles à l'expressionnisme. L'éclectisme qui vient de tout mène à tout! Mais une source ne peut être confondue avec les autres. C'est l'art de Michel-Ange... «lieu vague où l'on voit des Hercules se mêler à des Christs et se lever tout droit»[8]. Il fut le héros sans partage de la sculpture pour Carpeaux et ses successeurs. Le *Serment de Spartacus* de Barrias, conçu à la Villa Médicis en 1868, comme envoi de troisième année **(Cat 215)**, rendait hommage au maître de la *Mise au tombeau* du Duomo de Florence (Fig 370), mais c'est en 1870 qu'il allait trouver sa signification: Ce fut le

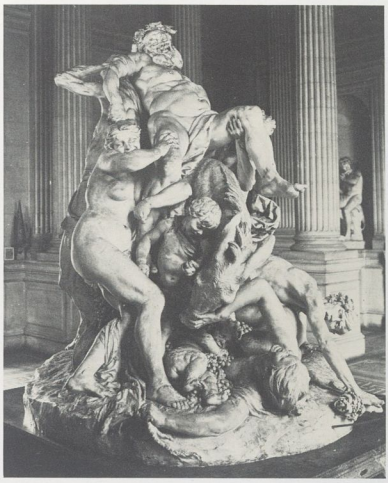


Fig 367

Fig 368

Fig 369

premier serment de revanche. Spartacus jeune, un poignard à la main, s'appuie sur son père esclave mourant enchaîné qu'il jure de venger. (Rapport au ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, 1872.) Le « symbole de la revendication héroïque de la liberté, de la révolte contre l'oppression et l'injustice » (*Le Magasin pittoresque*, 1873, p. 217) n'en était pas moins un pur produit de l'école. Rome a souvent décuplé les possibilités des lauréats bien que les critiques aient noté « l'emphase théâtrale », « La pose tourmentée du supplicié qui ne se souvient de Michel-Ange qu'au travers les rondeurs amollies de la pierre noire de Daniel de Volterre » (Montaiglon, 1878, pp. 94-95), les emprunts au *Déluge* de la Sixtine (Romdhal, 1942, p. 406). Barrias n'en fit pas moins l'une des plus belles œuvres de sa vie. Il le savait, revendiquant pour elle, dès 1872, un socle dans le jardin des Tuileries[9].

Une des curiosités de l'éclectisme était la tendance qu'avait chaque *pouvoir* de choisir le style correspondant à l'apogée de sa puissance. En France l'Eglise pencha pour le gothique, la Loi et la Justice pour le néo-classique, l'exécutif de la IIIe République pour le baroque, mettant de son côté la richesse et la fête, les décors joyeux qui devaient éblouir les masses, comme le voulait l'art de la contre-réforme pour séduire et entraîner les fidèles hésitants. L'apogée de cette tendance flamboya à l'Exposition universelle de 1900. Pré-

Cat 215

Fig 367
Jules DALOU, 1838-1902
Le triomphe de Silène
Plâtre, 1884
Anciennement Bordeaux, musée des Beaux-Arts (détruit)

Fig 368
Aimé OCTOBRE, 1868-1943
Le Remords
Marbre, 1893
Saint-Maur-des-Fossés, square Saint-Hilaire

Fig 369
Raoul LARCHE, 1860-1912
La tempête
Bronze, 1896
Anciennement Paris, Petit Palais,
fondu pendant l'Occupation

Cat 215
Louis-Ernest BARRIAS, 1841-1905
Le Serment de Spartacus
Modèle plâtre tiré d'un moule à bons creux, d'après le marbre de 1871
H. 2,20; L. 0,85; P. 1,20
Inscription: Croix de mise aux points. Sur le tronc à l'arrière: BARRIAS/1871; devant: LE SERMENT DE/SPARTACUS.
Historique: Modèle ayant servi à l'exécution de répliques en marbre avant 1884 ou en 1890. Don de la veuve du sculpteur en 1908.
Exposition: (Marbre, 1872, Paris, Salon S.A.F., n° 1549, jardin des Tuileries.)
Marseille, musée des Beaux-Arts (inv. 515).

Fig 370
Michel-Ange BUONARROTTI, 1475-1564
Pietà
Marbre, 1545-64
Florence, duomo

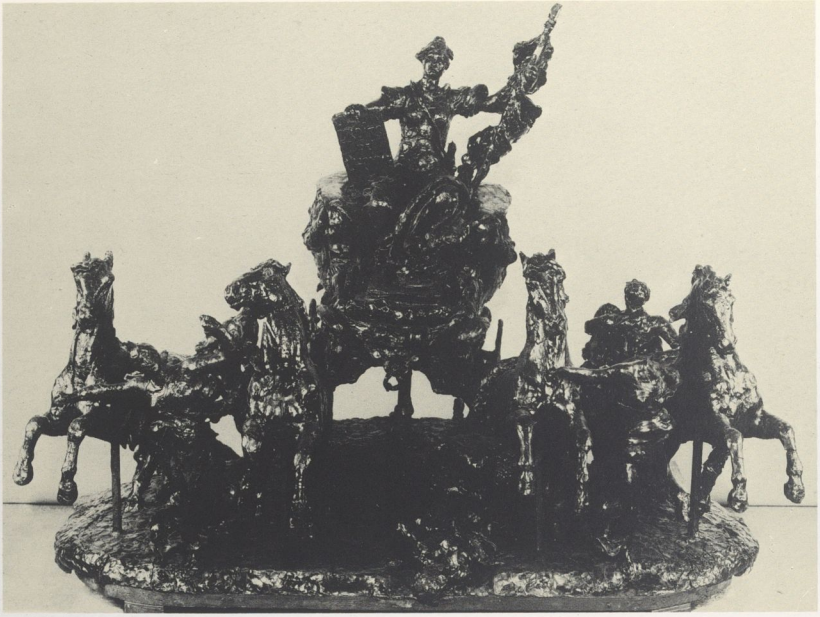
Fig 370

Fig 371

Fig 373

Fig 372

Fig 374



Cat 216 A

Fig 371
Eugène LEQUESNE, 1815-1887
Renommée retenant Pégase
Galvanoplastie Oudry, 1866-70
Paris, Opéra, acrotère gauche

Fig 372
Emmanuel FREMIET, 1824-1910
Renommée des Sciences (? attributs de l'Agriculture, de l'Abondance, de l'Industrie et de la Paix)
Bronze doré Durenne, 1898-99
Paris, pont Alexandre III, pylone nord-ouest rive droite

Fig 373
Jules DALOU
Projet de tombeau pour Victor Hugo.
Au sommet *Apollon sur Pégase*
Plâtre, 1886
Paris, Petit Palais

Fig 374
Alexandre FALGUIÈRE, 1831-1900
Pégase emportant le poète vers les régions du rêve
Bronze Thiébaut frères, 1896
Paris, square Boudreau

Cat 216 A
Alexandre FALGUIÈRE, 1831-1900
Triomphe de la Révolution, projet de couronnement pour l'Arc de Triomphe de l'Etoile
Esquisse cire, 1882
H. 0,97; L. 1,30; P. 0,99
Inscription : Sur la terrasse à droite : *A. Falguière.*
Historique : Don du général de Beylie au musée de Grenoble, 1902. Dépôt au musée d'Orsay 1982.
Exposition : 1882, Paris, Salon des Arts décoratifs (contemporain du Salon des Artistes français).
Paris, musée d'Orsay (inv. D.O. 1982-760).

parée par le Second Empire qui diaprait les façades de ses banques, magasins et immeubles de frontons brisés, de corniches excessives, de volutes et de cariatides, l'explosion fut naturelle. Les sommets étaient convoités. Carpeaux avait bien commencé au pavillon de Flore, avec son couronnement placé sur la corniche ou à l'Hôtel de Ville de Valenciennes avec son projet d'armée montant à l'assaut du fronton. Garnier arrêtait les chevaux haletants aux angles du toit de l'Opéra comme des acrotères fantastiques (Fig 371) reprenant l'idée des chevaux de Marly freinés sur la plateforme étroite de socles monumentaux. Parmi les exubérances futures les plus connues restent en France le *Génie des Arts* de Mercié de 1877, épinglé sur les guichets du Carrousel, les chevaux pétrifiés de Rodin sur le socle de Claude Gelée en 1889 (Fig 240) les pylones du pont Alexandre III de 1898-99 (Fig 372) et les quadriges se lançant dans le vide de Georges Recipon. Des projets, non réalisés, projetaient d'autres Pégase, comme le *monument de Victor Hugo* par Dalou 1886 (Fig 373) ou *l'Apollon* de Falguière, reliquat du concours secret remporté par Barrias en 1886-87 (Fig 374)[10].

Un autre essai de Falguière, plus ancien, mérite d'être

Licence eden-75-c886e7e2453e46b5-39abaa9b5ba442cb accordée le 17 décembre 2023
à E16-01037392-Chevalier-Pierre

Cat 216 B

examiné **(Cat 216)**. Sculpteur de son temps, c'est pourquoi il n'est plus du nôtre — du moins pour l'instant — il sentait immédiatement les courants de surface. Le public l'aimait bien puisqu'il ne devançait pas son langage. Les commanditaires l'aimaient plus encore: muni des brevets nécessaires, entraînant et sympathique, il remettait — en outre — ses ouvrages à temps!

Le grand ministère Gambetta (14 novembre 1881 - 27 janvier 1882) avait placé Antonin Proust à la tête d'un ministère des Arts. Là, fut mûri le dernier projet de couron-

Fig 375

Cat 216 B
Revers photographié avant restauration.

Fig 375
Jean-Paul AUBÉ, 1837-1916
La Démocratie française,
Esquisse pour le couronnement du monument Gambetta
Plâtre, 1884
Paris, musée d'Orsay

Fig 376
Pierre II LEGROS, 1666-1719
La Foi abat l'Hérésie
Marbre, 1695-99
Rome, église du Gesù

Fig 377
Georges RÉCIPON, 1860-1920
L'harmonie triomphant de la discorde
Cuivre martelé, Ph. Monduit, 1900
Paris, Grand Palais, angle cours la Reine

nement de l'arc de triomphe de l'Etoile (pour les projets antérieurs, cf. Ch. IV, 1). Dans cette période militante, quatre-vingt-dix monuments sur les deux cent vingt et un à sujets politiques, commandés par l'Etat, furent consacrés à la République (S. Janin 1976-77, pp. 119-140). Glorifier la mère aidait à l'établissement de la fille. Ce fut donc le 14 juillet qui fut choisi comme fête nationale en 1880, avec toutes les conséquences étudiées par Christian Amalvi, dont celle-ci (1984, p. 439): « La République reprit à l'Eglise catholique le contrôle quasi exclusif que celle-ci exerçait depuis 1815 sur l'espace civil et opéra dans le domaine festif et ludique un transfert de sacralité du religieux sur le laïque, le civique et le profane. » (Cf. *a contratrio*, le Ch. V, 2 *Vierges monumentales du Second Empire.)*

Dans ces fêtes, les cérémonies d'inauguration tenaient une grande place. C'est pourquoi on songea à utiliser les crédits du 14 juillet 1882 à élever un modèle, grandeur définitive, au sommet de l'arc de triomphe. Ainsi placée, l'œuvre se voyait sur 360°, par toutes les avenues convergentes de l'Etoile. Un char massif — comme un char de triomphe romain mais posé à l'envers, comme ceux de Recipon au Grand Palais, lourdement orné de guirlandes, de putti et... d'un aigle la serre posée sur un globe (!), portait la France, assise, bonnet phrygien en tête, drapeau dans la main gauche, table de la loi dans la droite, avec l'inscription: *Droits de l'homme*. La même table et la même inscription se retrouvaient brandie par la *Démocratie française* au sommet du *Monument Gambetta* (1884-88) (Fig 375). Sur le même axe, aux deux cœurs de Paris, les allégories proclamaient des droits et non plus des devoirs.

Mais rien ne valait un spectacle pour le faire comprendre. Comme la *Foi abattant l'hérésie* de Pierre Legros dans l'église du Gesù à Rome (Fig 376), une scénographie violente figea une situation instable. Les chevaux cabrés, tenus en bride par la *Justice et la Liberté*, encadraient l'*Anarchie et le Despotisme* renversés à terre, prêts à se faire écraser par le char de l'Etat. Au revers **(Cat 216 B)**, le *Devoir civique* à gauche évoquant ceux qui « viennent jusque dans nos bras égorger nos filles et nos compagnes », faisait pendant à droite, au *Devoir militaire*.

Qui pouvait comprendre ces mises en scènes baroques? Mais fallait-il les comprendre? L'idée de *triomphe* ne suffisait-elle pas? Qui remarque la figure de la *Discorde* abattue par l'*Harmonie* de Recipon (Fig 377)? Le mouvement, c'était l'avenir — nos optimistes concluaient: le progrès. Le mouvement c'était celui du relief de Rude. N'avait-il pas suffi à contenter les régimes successifs? Mais la chevauchée de Falguière ne contenta personne. Elle fut enlevée en 1886, après avoir été ridiculisée en-dessus-de- pendule par la *Vie*

Fig 376

parisienne, le 16 décembre 1882, et immortalisée sur les photographies du catafalque de Victor Hugo dressé sous l'arche du 31 mai au 1er juin 1885.

Les fastes de 1900, en revanche, réussiront à créer ce type de sculpture néo-baroque mais dans un ensemble neuf:

Fig 377

Fig 378

Grand et Petit Palais, pont Alexandre III. Paris changea de visage, ou plutôt retrouva l'exubérance du Second Empire, en plus large, en plus relâché, en plus gonflé[11]. Ce style se prolongea au XXe siècle parallèlement aux découvertes, fauvisme, cubisme, orphisme, etc. qui explosaient comme des fusées successives. Les reproductions choisies par *l'Illustration* des sculptures de Salon jusqu'à la Première Guerre mondiale sont un assortiment de pastiches XVIIIe. Comment pouvait-on se tromper avec tant de constance ? On ne peut tout expliquer par le rôle de Dujardin-Beaumetz sous-secrétaire aux Beaux-Arts pendant sept ans sans interruption de 1905 à 1912. Le voici au milieu du *Salon* des Artistes français où Grün a rassemblé des œuvres des Salons de 1909 et 1910 (Fig 378) parmi ses sculptures préférées, un mélange XVIIIe, art nouveau, corps torsadés, draperies flottantes, souffle baroque réduit à une brise sinueuse. Plaire, plaire, plaire (plaire « français » de surcroît), tout le contraire de notre XXe qui cherche le nouveau sous toutes les latitudes afin de déranger, heurter, frapper.

Dans les deux camps, les pionniers étaient suivis des faibles et des hésitants.

Côté troupeau, le moins inspiré fut celui des orientalistes[12]. Dans cette exposition, les œuvres dites orientalistes sont présentées les unes dans la polychromie (cf. Ch. III, 12), les autres, dans le réalisme (cf. Ch. XII). Quelques-unes s'égarent dans la vitrine des statuettes romantiques ou avec les tombeaux.

« Comme la Renaissance gréco-latine du XVIe siècle a fait jaillir de l'intelligence humaine un idéal qui jusqu'à présent a dominé les esprits, on peut également se promettre que la Renaissance orientale du XIXe siècle donnera à la pensée humaine un développement que l'on peut prévoir dès aujourd'hui... le XIXe siècle a la gloire d'avoir fondé l'orientalisme » écrivait Pierre Larousse en 1874 rappelant la fondation de l'Ecole des langues orientales (décret du 13 germinal an III) et le Congrès de l'orientalisme de Paris de 1873[13]. Les relations belliqueuses — la campagne de Bonaparte en Egypte (1798-99), la guerre d'indépendance de la Grèce (1821), qui enflamma les « intellectuels », la conquête de l'Algérie (1830) ou les relations pacifiques — les poèmes et les romans (Hugo, *Les Orientales*, 1829, Flaubert *Salammbô*, 1862), les voyages célèbres des écrivains et des artistes (Chateaubriand[14], Lamartine, Delacroix), ceux des pensionnaires de la Villa Médicis qui furent autorisés à quitter Rome après la réforme de 1863 (le premier guide *Orient* de la collection Joanne avait paru en 1861), les expositions universelles de Londres, celle de Paris en 1867 (du quartier turc au japonais jusqu'au pavillon mauresque de la section... prussienne !), le percement de l'isthme de Suez en 1869, l'arrivée à Istamboul de l'Orient-Express en 1890, multiplié-

rent les occasions de rencontre de l'Orient et de l'Occident. La fascination réciproque que les deux cultures éprouvaient l'une pour l'autre augmenta[15]. Des invasions aux croisades le besoin de migrations n'avait pas diminué, il était devenu simplement plus facile à assouvir. On en rapportait des couleurs qui réchauffaient les pierres septentrionales et des formes biscornues qui découpaient nos cieux gris (Fig 379).

Pour les fêtes, éphémères par nature, on osa davantage. Le champs de Mars se peupla de pagodes pour le 15 août 1861, jour de la Saint Napoléon, de palmiers côtoyant un buffet renaissance en 1862. L'obélisque de la place de la Concorde en 1864 donna un « tempo égyptien » (Fig 380) alors que le pavillon impérial de 1867 semblait venu d'une steppe d'Asie centrale (Fig 381).

La sculpture subit le même enchantement[16].

Que serait l'orientalisme sans le costume? Barre étudia minutieusement la pose, les rayures des tissus, les bijoux *d'Amany* **(Cat 151)**, l'une des bayadères venues en 1838 de la côte de Coromandel « danser au profit de sa pagode endettée » — en réalité spectacle organisé par un entrepreneur actif. Elle avait dix-huit ans, « des traits plus réguliers que ses compagnes » et le tâly, symbole du mariage avec le dieu, pendu autour du cou. Aussi précis qu'Horace Vernet, Barre cisela une statuette posée sur un socle perlé. C'est dans les veines somptueuses des onyx d'Algérie, que Charles Cordier tailla les vêtements de ses études ethnographiques **(Cat 82)** (cf. Ch. III, 12 et Ch. XII).

Mais ce n'est pas toujours par le détail que l'Orient séduit. Il suffit parfois d'un simple hanchement. L'esquisse de Bartholdi, *l'Egypte portant la lumière dans le monde* (1867) que l'énergique sculpteur colmarien espérait construire sous forme de phare colossal à l'entrée du canal de Suez n'avait d'oriental qu'une ondulation (Fig 382) qui disparut lorsque le projet changea de continent.

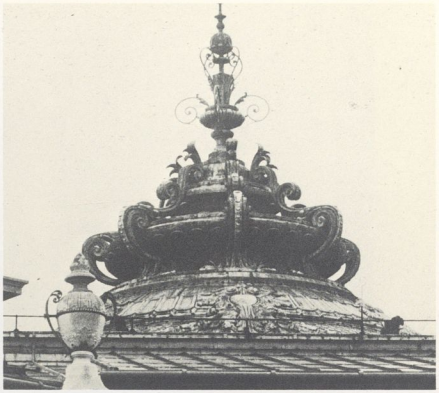


Fig 379

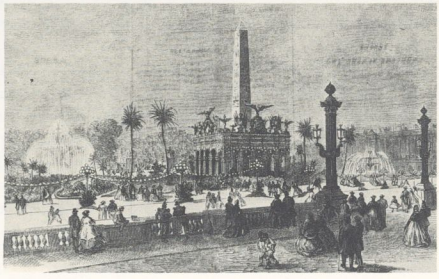


Fig 380

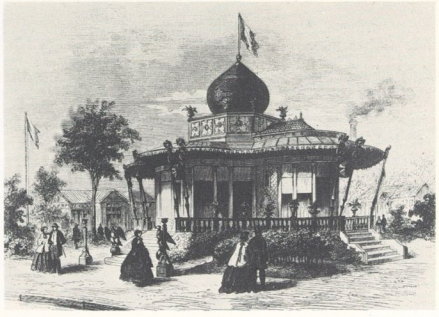


Fig 381

Fig 378
Jules-Alexandre GRÜN, 1868-1934
Un vendredi au Salon des Artistes français
Huile sur toile
Grün a rassemblé des sculptures exposées aux Salons de 1909 et 1910. De gauche à droite: LARCHE, *La Sève*, marbre, 1909, n° 3491, disparu; TISNÉ, *Tout en fleur*, marbre, 1909, n° 3874, musée de Pau; LANDOWSKI, *Aux artistes dont le nom s'est perdu*, plâtre, 1910, n° 3729, pierre 1913, Panthéon; LARCHE, *Monument à Corot*, marbre, 1909, n° 3490, Ville-d'Avray
Sont assis au pied de ce monument, Harpignies et Dujardin-Beaumetz, penché vers Harpignies. Parmi les cent un portraits identifiés (cf. *L'Illustration* du 6 mai 1911) on peut citer les sculpteurs Abbema, Mercié et Morot
Rouen, musée des Beaux-Arts

Fig 379
Charles-Louis GIRAULT, 1851-1932, architecte
Couronnement « oriental » d'une coupole
1900
Paris, Petit Palais

Fig 380
Place de la Concorde. Décor du 15 août 1864
Le Monde illustré, 1864, II, 113

Fig 381
Exposition universelle 1867
Le Pavillon impérial
L'Illustration 1867, I, 300

Fig 382

Fig 384

Est-ce à la suite des voyages de son ami Gérome au Caire, que Fremiet modela une plaquette de *Cléopâtre* dont l'esquisse en cire offre une version colorée (Fig 383). Le hiératisme pittoresque de la marche triomphale sur un éléphant ne se retrouve pas sur la statuette éditée par Sèvres de 1904 à 1910 (Fig 384). Cette pose compliquée rappelle davantage les recherches de Ferrary (Fig 161) que la placide création de Clesinger (Fig 159).

Plus proche de nous, dans le temps et dans l'espace, la *Jeune fille de Bou-Saada* **(Cat 169)** de Barrias, destinée au tombeau du peintre Gustave Guillaumet au cimetière Montmartre était d'une autre nature (cf. Ch. VIII et fig. 31). Le brillant sculpteur avait repris en 1890 la pose de la *Fileuse de Megare*, composée à Rome, en 1867 (Fig 385). On l'avait accusé alors d'avoir « assis sa statue trop bas » (AJ[52] 205). C'était la pose orientale par excellence qui prolongeait l'arabesque du dos et des bras. A cette forme de conque s'ajoutait celle d'un croissant de lune : une courbe partait du bras relevé prolongé du fuseau pour s'achever sur le pouce recourbé du pied gauche, la tête, mélancolique, accompagnait le mouvement. Vingt-trois ans plus tard, Barrias reprit cette composition. Un flou pictural ajouté par les tissus, les voiles et les tapis enveloppait cette jeune fille aux lourdes nattes, jetant des fleurs sur le tombeau du peintre orientaliste. Le tabouret utilisé était identique. Il fut supprimé au cimetière, un médaillon du peintre et un trophée de couronnes et de pinceaux occupant le devant de la scène (Fig 386). Sur la toile de Guillaumet *les Fileuses de laine à Bou-Saada* (Algérie), la jeune fille assise, hiératique, n'avait pas cette morbidesse que rend le plâtre de Dijon. Les éditeurs ne s'y trompèrent pas qui diffusèrent des réductions de la composition entière ou de la tête seule. La note plus grave étant surprise sur le

Fig 383

Fig 382
Frédéric-Auguste BARTHOLDI, 1834-1904
L'Egypte portant la lumière dans le monde
Terre cuite vers 1867
Colmar, musée Bartholdi

Fig 383
Emmanuel FREMIET, 1824-1910
Cléopâtre aux éléphants
Cire sur ardoise, vers 1856?
Paris, musée d'Orsay

Fig 384
Emmanuel FREMIET
Cléopâtre
Biscuit, vers 1904
Sèvres, musée national de la Manufacture (détruit)

Fig 385
Louis-Ernest BARRIAS, 1841-1905
Fileuse de Mégare
Marbre 1870
Paris, musée d'Orsay

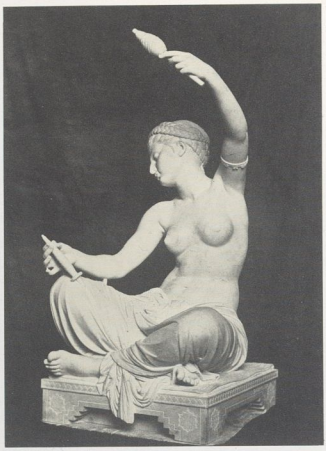


Fig 385

Fig 386

masque en terre cuite que conserve le musée du Petit Palais et qui rappelle ceux de Saint-Marceaux.

Les nombreux livres sur l'Orientalisme sont, en général, limités à la peinture. Ils passent à côté des reportages intenses d'observation que Théodore Rivière, professeur à Carthage, dispensa dans ses groupes, la littérature vivifiant la géographie. Ici l'épisode n'est pas tiré de la Tunisie de Flaubert, il est contemporain et marocain (**Cat 217**). Le Roghi *Bou Hamara*, « l'homme à l'ânesse », après avoir lutté contre Moulay Abd El Aziz et Moulay Hafid à l'aide du marabout algérien rebelle, Bou Amama en 1894, fut pris par Moulay Hafid. Emmené dans une cage à Fès, il fut jeté aux fauves de la ménagerie du Dar El Makhzen. Rivière avait la volonté de faire un reportage : sa notice du livret du catalogue porte la date « août 1909 ». Son originalité réside dans ce rassemblement de petites figures sur un plateau horizontal. Les rétables d'Anvers, les crèches napolitaines avaient déjà multiplié les figurants de bois mais ils étaient répartis en hauteur pour la commodité d'un regard central. L'*entrée du Roghi*, comme un film, se déploie à condition que ce soit le spectateur qui bouge.

Giacometti saura tirer les conséquences de ces relations, en privilégiant le plateau horizontal... vide. Ici les drapeaux claquent, les ânes et les chevaux se bousculent, la foule est hérissée de turbans, de bonnets coniques, de burnous, de chechias, de fusils. C'est le tumulte de l'Orient opposé au calme des ennemis, le vainqueur sur son âne, le vaincu sur le dromadaire.

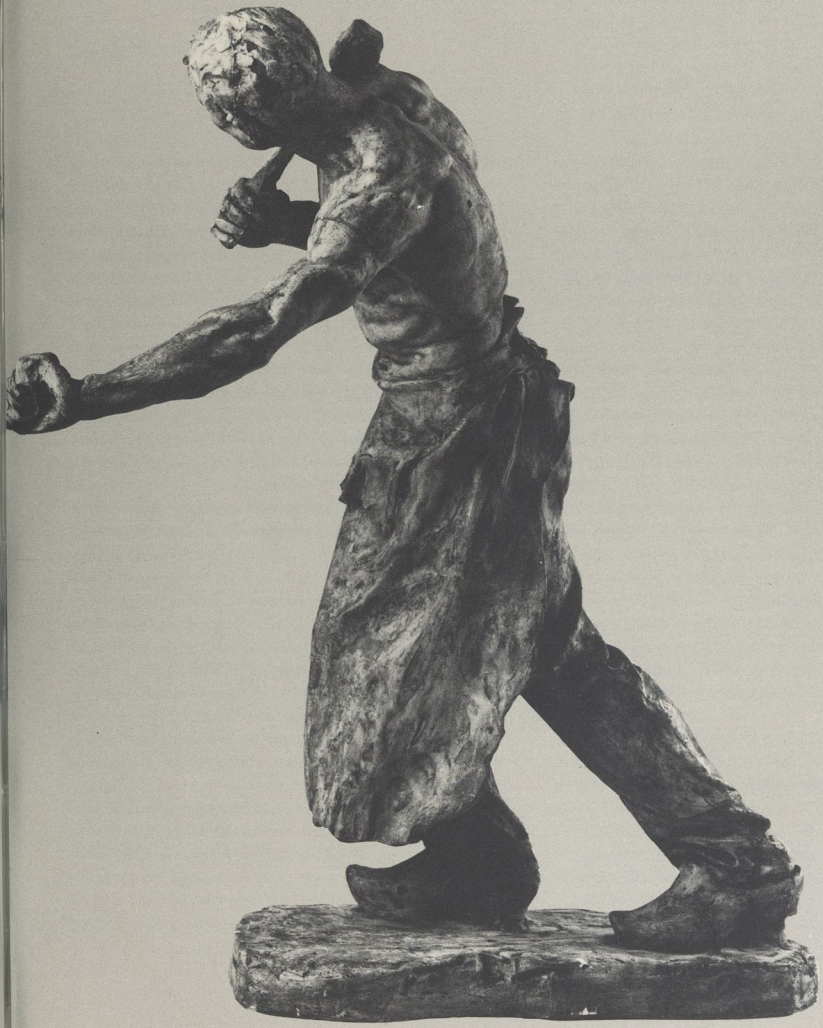
Anne PINGEOT

Fig 386
Louis-Ernest BARRIAS
La jeune fille de Bou-Saada, sur la tombe du peintre Gustave Guillaumet (1840-1887)
Bronze, 1890
Paris, cimetière Montmartre

Cat 217
Théodore RIVIÈRE, 1857-1912
Entrée du Roghi à Fez
Groupe bronze, 1810-1813
H. 0,63 ; L. 2,68 ; P. 0,63
Inscription : Sur le rebord de la terrasse à droite : *THEODORE RIVIÈRE* ; à gauche : *Alexis RUDIER Fondeur Paris.*
Historique : Plâtre exposé au Salon S.A.F. de 1910. Bronze acquis en 1913 de la veuve de l'artiste avec l'appui de Roger Marx. Musée du Luxembourg, Sénat, 1925 ; musée des Colonies, 1932 ; musée d'Orsay, 1983.
Exposition : 1913, Paris, Salon S.A.F., n° 4004 bis.
Paris, musée d'Orsay.

Cat 217

XII
LE RÉALISME



XII
Le Réalisme

Cat 218 à 235
Fig 387 à 411

Dans son acception historique, le terme de réalisme désigne un mouvement littéraire et pictural dont les premières manifestations se produisent dès la fin des années 1830 mais qui ne connaît son apogée qu'après la Révolution de 1848. Ce mouvement entend dresser, à partir de l'observation attentive de la vie quotidienne, un tableau de la « réalité sociale », en se donnant les ambitions et les moyens de la peinture d'histoire. En 1855, Champfleury le dit avec verve et humeur : « M. Courbet est un factieux pour avoir représenté de bonne foi des bourgeois, des paysans, des femmes de village de grandeur naturelle... On ne veut pas admettre qu'un casseur de pierre vaut un prince : la noblesse se gendarme de ce qu'il est accordé tant de mètres de toile à des gens du peuple[1]. » Courbet ne peint d'ailleurs pas que les bourgeois d'Ornans ou des casseurs de pierre ; il peint aussi de simples baigneuses et des fileuses endormies. En fait, le réalisme atteint et transforme à des degrés divers toutes les catégories de sujets composant la scène de genre et coïncide chronologiquement avec une phase de développement considérable de cette dernière.

Qu'en est-il pour la sculpture ? Celle-ci a un peu perdu l'habitude, depuis la fin du Moyen Age, d'accorder une attention soutenue aux sujets de la vie quotidienne ou à la « réalité sociale ». Si le genre est une catégorie officiellement reconnue en peinture depuis le XVIIe siècle, il est resté en sculpture une notion beaucoup plus floue. Les innombrables baigneuses ou bergers de la sculpture classique se rattachent tous plus ou moins à la mythologie et n'ont que peu de rapports directs avec leur époque. Néanmoins un changement très important intervient à partir du Romantisme. La sculpture de genre conquiert peu à peu droit de cité et accède même à une reconnaissance quasi officielle quand le *Pêcheur napolitain* de Rude et le *Vendangeur improvisant* de Duret remportent, lors de l'Exposition universelle de 1855, quelques-unes des plus hautes récompenses.

Mais à la différence de ce qui se produit au même moment pour la peinture, l'association avec le réalisme ne se fait que très lentement, après beaucoup d'hésitations et de contradictions ; jusque vers 1870, le phénomène demeure même relativement marginal. Et lorsqu'il l'emporte enfin, dans le dernier quart du siècle, le réalisme transforme presque aussitôt le genre en un nouveau langage allégorique, il consacre, par les sujets du Travail, une nouvelle sculpture d'histoire avec ses mythes et ses héros modernes, plus efficacement sans doute que ne l'avait fait la peinture.

En fait, le réalisme en sculpture n'emprunte pas une voie unique[2]. Dès 1852, les Goncourt croient pouvoir observer à propos de Barye le rôle modernisateur de la sculpture animalière : « L'école historique se meurt dans l'art qui fait palpable, comme dans l'art qui est visible. C'est le paysage qui la remplace en peinture ; ce sont les animaux qui la remplacent en sculpture. La nature succède à l'homme, c'est l'évolution de l'art moderne[3]. » En fait, pour les sculpteurs, l'animal n'évince pas l'homme. Mais le développement de l'art animalier est bien l'expression d'un intérêt nouveau pour le monde extérieur, pour la Nature dans la diversité de ses aspects, en même temps que le signe d'une attitude nouvelle face au modèle, d'un souci croissant de vérité et d'exactitude qui ne reste pas sans conséquences sur la représentation humaine.

Cela au moment précis où le rationalisme ambiant impose à certains sculpteurs les données de sciences nouvelles comme l'anthropologie et la paléontologie, qui rapprochent l'homme de l'animal, ou comme l'archéologie dont les premières découvertes jettent un éclairage moins fantaisiste sur son passé et ses origines. C'est au total, selon la juste

Les notes du chapitre XII se trouvent page 421.

expression de Bo Wennberg[4], l'apparition d'un « nouvel Adam » qui devient pour les sculpteurs un peu moins le reflet de la Divinité ou de l'Idéal et davantage un être de chair, marqué du poids de sa vérité terrestre, zoologique et historique.

Du genre au Réalisme

Les contradictions initiales (1830-1870)

L'expression « sculpture de genre » n'apparaît qu'après 1830, tout en restant après cette date d'un emploi peu fréquent. En 1838 par exemple, le *Journal des Artistes* l'utilise à propos de la *Jeune Napolitaine* de Dantan Aîné[5]. Ce type de sujets, hérité de la peinture, a fait son apparition en force au Salon de 1833, quand Rude, le premier (suivi de près par Duret) montre le marbre grandeur nature d'un pêcheur ne relevant plus de la mythologie mais bien du petit peuple contemporain de Naples[6]. Mais pour modernes qu'ils soient, de tels sujets n'en respectent pas moins un certain nombre de conventions dont les principales sont la nudité du modèle et la description bucolique d'une « nature vraie mais gracieuse »[7]. Cette vision souriante de corps d'adolescents se veut l'apologie d'une vie simple au contact d'une nature supposée sereine et accueillante. Cette conception crée une orientation durable de la sculpture française ; elle est non seulement à l'origine de l'incroyable vogue jusqu'à la fin du siècle des sujets de bergers, vendangeurs et autres « pifferari », présentant tous les mêmes opportunités de compromis, mais encore elle influence et même délimite jusque dans les années 80 le cadre des représentations de la vie rurale ou paysanne[8].

Ces concessions initiales de la sculpture de genre peuvent s'expliquer par le fait qu'elle demeure longtemps (et même après les récompenses de 1855) une notion mal acceptée, placée au cœur du débat de fond qui agite la sculpture depuis le Romantisme, celui de ses finalités. Baudelaire, dans son Salon de 1859, a laissé une page célèbre où il décrit le « rôle divin » de la sculpture, de « ce fantôme de pierre qui s'empare de vous pendant quelques minutes et vous commande, au nom du passé, de penser aux choses qui ne sont pas de la terre »[9]. En 1872, Gautier lui-même, bien éloigné semble-t-il de ses anciennes convictions romantiques, ne croit pas que la statuaire puisse quelque chose « sans les dieux et les héros de la mythologie »[10]. Un art ainsi défini peut-il s'abaisser au genre et trouver ses modèles dans le spectacle du quotidien ? N'est-ce pas là, comme le souligne constamment, et de façon presque unanime, la critique à partir de 1833, un détournement de fonctions, une copie de la peinture, ou même tout simplement un non-sens ?

A fortiori, les sculpteurs hésitent-ils à traiter les sujets de genre dans une optique véritablement réaliste. Significativement, les sculptures de genre qui rencontrent le plus de succès, sous le Second Empire, sont des fileuses ou brodeuses néo-grecques telles que les conçoivent Mathurin Moreau ou Jules Salmson. En 1868 Zola pressent que ces timidités conduisent à une impasse[11]. Il dit ne pas voir l'usage de ces « poupées » ou de ces « pantins » qui ne répondent ni à la vocation monumentale de la sculpture ni, quand il s'agit de marbres, aux véritables besoins des « salons étroits des amateurs ».

Un certain nombre d'exemples montrent cependant que des sculpteurs se sont intéressés très tôt aux potentialités réalistes de la scène de genre. C'est là une tendance encore mal connue, qui, bien que relativement marginale, mériterait une étude plus approfondie. Aux Salons de 1833 et 1834, certains sujets sont qualifiés par les livrets de « familiers ». Celui que Jacques-Augustin Dieudonné (1795-1873) expose en 1833 est un groupe demi-nature en plâtre montrant une jeune femme dans un costume d'intérieur très ordinaire qui tend le sein à son enfant posé sur ses genoux[12]. Traité avec la liberté d'une vignette romantique, ce groupe annonce, par sa franchise, *La Parisienne allaitant* que Dalou créera quarante ans plus tard. La vie des humbles, leur condition modeste et parfois leur misère sont des thèmes qui attirent assez vite les sculpteurs. On ne connaît plus que par la gravure le groupe en terre cuite demi-nature représentant *Deux pauvres femmes* que Préault expose en 1833. Groupe tragique, traité par l'artiste avec sa fougue habituelle, où les rapports entre pauvreté et déchéance physique paraissent avoir été montrés sans détour et dont le propos dépassait largement l'expression du goût romantique pour le pittoresque des mendiants[13]. Nicolas Suc (1802-1855) en revanche y échappe moins, bien qu'il ait su donner à sa *Petite mendiante bretonne au pied d'une croix* (1836, musée de Saumur) et à son *Jeune aveugle breton (1839, id.)*, des accents d'une réelle sincérité[14]. Pierre Graillon (1809-1872) nous est un peu mieux connu mais l'était assez peu de ses contemporains en dehors de Dieppe, où il fit toute sa carrière. David d'Angers, dont il fut très brièvement l'élève, a été impressionné par l'originalité de ses petites figurines en terre cuite, en bois ou en ivoire : « ce sont des scènes de la vie privée du peuple, exécutées avec une grande finesse et une vérité parfaite d'une variété toute particulière. Ce sont des figurines dignes de Téniers, elles portent le cachet de la misère[15]. » Plusieurs

Cat 218

musées normands conservent de ses statuettes de pêcheurs, d'une facture un peu naïve dans leur rude sincérité. Telle scène de *Joueurs de cartes* (Fig 387), datée de 1849, renvoie directement aux intérieurs de cabaret des peintres flamands.

L'inspiration régionale de Suc et Graillon est une tendance caractéristique dont on trouve d'autres exemples sous le Second Empire. La Franche-Comté, terre d'élection du réalisme, inspire le Salinois Max Claudet (1840-1893). Ce dernier est l'ami de Courbet qui vient sculpter dans son atelier à Salins en 1864. Est-ce sous son influence que cet élève du très classique Perraud multiplie jusqu'à la fin des années 70 environ les sujets « réalistes »[17] ? Il modèle successivement un *Porteur de vendanges*, plâtre grandeur nature exposé au Salon des Refusés en 1864, que Jules Claretie juge « très remarquable en dépit de sa vulgarité », un *Pêcheur d'écrevisses du Jura* (1866) qui reprend un thème traité par Courbet trois ans plus tôt, et ce *Bucheron fumant sa pipe* **(Cat 218)** daté de 1867. Il semble avoir produit plusieurs de ces petites

Fig 387

Fig 387
Pierre GRAILLON, 1809-1872
Joueurs de carte
Terre-cuite, 1849
Rennes, musée des Beaux-Arts

Cat 218
Max CLAUDET, 1840-1893
Bûcheron allumant sa pipe
Statuette plâtre, 1867
H. 0,56; L. 0,56; P. 0,32.
Inscription: Sur la tranche de la terrasse: *Max Claudet 1867.*
Historique: Entré au musée à une date indéterminée.
Dôle, musée des Beaux-Arts (inv. 569).

Fig 388
Jules DALOU, 1838-1902
La brodeuse
Bronze, vers 1870-1880
Mont-de-Marsan, musée Despiau-Wlérick

Fig 389
Jules DALOU
Berceuse
Marbre, 1875
Grande-Bretagne, coll. part.

statues en plâtre ou en terre cuite[18], dont la facture rugueuse, un peu naïve, rappelle celle de Graillon, et anticipe de vingt ans sur celle des paysans berrichons de Baffier.

Ces exemples ne doivent cependant pas faire illusion: outre leur relative « marginalisation » régionale, ces productions se rattachent presque toutes à un domaine de sculpture considéré officiellement comme sans importance, celui de la statuette. Ses contemporains dieppois comparaient déjà les productions de Graillon aux statuettes plus célèbres de Pradier, en regrettant qu'il n'adopte pas les sujets plus frivoles de ce dernier[19]. Nous n'insisterons pas ici sur ce phénomène capital qu'est le développement de la statuette à partir des années 30; il fait l'objet d'un autre chapitre du présent ouvrage (cf. ch. VIII, 1). Il joue un rôle évidemment déterminant pour le réalisme, qui, au début sous le couvert du portrait, y trouve ses premières justifications[20].

Sujets d'intimité et réalité sociale (1870-1914)

Par rapport aux tentatives que nous venons d'énumérer, toute la modernité de Jules Dalou sera d'être le premier sculpteur français à présenter, au Salon de 1870, une *Brodeuse* contemporaine grandeur nature. Dalou doit sans doute l'idée de semblable sujet en taille réelle à la *Liseuse* de l'Italien Pietro Magni (1817-1877) qu'il put voir à l'Exposition universelle de 1867, où elle rencontra un vif succès[21]. La *Brodeuse* que nous ne connaissons plus que par des esquisses ou des réductions[22] (Fig 388) nous montre une jeune femme qui est peut-être Mme Dalou, confortablement assise, plongée dans son travail minutieux. Le charme de cette figure fit parler de « Fragonard en plâtre » et subjugua les critiques, pourtant troublés par les dimensions accordées à ce sujet. Castagnary s'interroge pour se demander s'il s'agit bien là de sculpture « qui vit d'idées générales » et non plutôt de peinture dont relèvent à son goût de semblables « anecdotes »[23]. Signe des temps, l'Etat ira jusqu'à passer commande d'un marbre, dont la guerre empêchera la réalisation. Et pourtant, en 1861 encore, Léon Lagrange déclarait, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, méprisant: « Si le marbre appliqué au portrait semble déroger, que devient-il quand on l'emploie à des sujets de genre? »

Exilé en Angleterre à partir de 1871, Dalou se fait une véritable spécialité de ces sujets intimistes, de maternité notamment, qui feront sa célébrité outre-Manche et dont certains seront connus et diffusés par la presse française avant même le retour en France en 1880[24]. Aux Salons de la Royal Academy il expose à trois reprises des groupes de grandeur naturelle en terre cuite: la *Paysanne française allaitant* en 1873, sans doute la première vraie paysanne en taille réelle de la sculpture française, les *Boulonnaises à l'église* en 1876 et la *Boulonnaise allaitant* en 1877. Mais c'est en exécutant en marbre en 1875 sa *Berceuse* (Fig 389) que Dalou réalise enfin son ambition de 1870. La composition proche de celle de la brodeuse dose avec subtilité observation réaliste de certains détails — l'émouvante tête de l'enfant endormi —

Fig 388

Fig 389

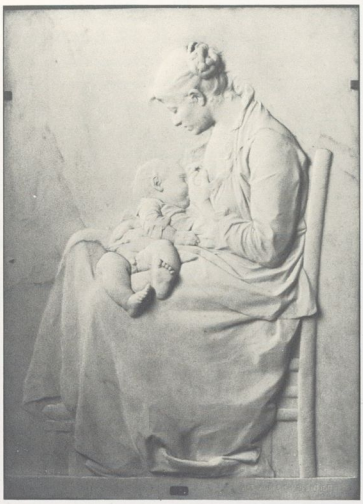


Fig 390

et généralisation « classique » des lignes et des formes. La pose surtout, dans sa vérité et sa simplicité, est moderne. L'avance de Dalou, sur ce point, est remarquable[25].

Alexandre Charpentier (1856-1909), jeune sculpteur alors inconnu et formé à Paris, retrouvera le premier, en 1883, l'esprit des œuvres anglaises de Dalou avec la *Jeune mère allaitant son enfant*[26] (Fig 390). La vue de profil et le traitement très plat du relief sont la marque de sa formation première de sculpteur en médailles. Combinées à une grande élégance formelle, ces caractéristiques constituent un rappel, peut-être involontaire, des madones florentines du Quattrocento, qui n'échappe pas aux observateurs du temps. Il est significatif de comparer cette maternité à celle qui apparaît vingt-deux ans plus tard dans le grand relief de la *Famille heureuse*, malheureusement disparu, que Charpentier exposa à la S.N.B.A. en 1905[27]. La discrète idéalisation contenue dans la version de 1883 a disparu. Mais au moment où est atteint le plus haut degré de réalisme, le sujet échappe au genre pour se tourner vers l'allégorie. L'association faite ici entre maternité et travail est le symbole républicain de la fécondité du labeur humain. Il est alors d'usage courant en sculpture : Constantin Meunier l'emploie pour son *Monument au travail* ou pour *Le Monument à Emile Zola*, Jean Baffier pour sa *Cheminée berrichonne*[28]... Un peu plus rare est le thème des Trois Ages de l'Homme dont Charpentier a peut-être trouvé l'idée dans les peintures du Belge Léon Frédéric[29].

D'autres sujets d'intimité sont destinés à rester dans le domaine privé du sculpteur, ils échappent alors complètement aux concessions formelles ou aux déviations allégoriques que l'on observe souvent dans les sujets de maternité. Tel est par exemple le cas des « femmes à leur toilette ». A partir de ses années anglaises, Dalou modèle en terre bon nombre de nus féminins[30], dont certains, ayant valeur d'études, restèrent dans l'atelier jusqu'à sa mort et ont une liberté d'accent qui le rapprochent parfois étonnamment des cires modelées un peu plus tard par Degas, elles aussi restées pratiquement inconnues, sauf de quelques rares amis, jusqu'à leur édition posthume en bronze par Hébrard en 1921-1922. La *Femme retirant son bas* du premier (Fig 391) atteint le même degré de vérité sans complaisance que la *Femme s'essuyant la nuque* (Fig 392) du second. Mais, chez Degas, l'exigence est presque obsessionnelle et le conduit à l'obser-

Fig 391

Fig 392

Fig 390
Alexandre CHARPENTIER, 1856-1909
Jeune mère allaitant son enfant
Marbre, 1889
Aix-en-Provence, musée Granet

Fig 391
Jules DALOU
Femme retirant son bras
Terre-cuite
Paris, musée du Petit Palais

Fig 392
Edgar DEGAS, 1834-1917
Femme s'essuyant la nuque
Bronze
Paris, musée d'Orsay

Cat 219
Edgar DEGAS,
Le Tub
Statuette bronze, après 1917, d'après un modèle de 1889
H. 0,225 ; L. 0,438 ; P. 0,458.
Inscriptions : Sur la terrasse, angle postérieur gauche : *Degas.*
Sur le rebord côté droit : *Cire perdue A.A. Hébrard 26/P.*
Historique : Acquis en 1930, avec l'ensemble de la série P.
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 2120).

Cat 219

vation de ses modèles dans leur intimité la plus « animale ». Dès 1881, sa *Petite danseuse de quatorze ans* **(Cat 87)**, seule sculpture qu'il ait voulu exposer de son vivant, faisait preuve, selon Huysmans, de cette « terrible réalité » qui produit un « évident malaise ». Le choix même de la cire comme matériau auquel s'ajouteront de vrais cheveux ou des morceaux d'étoffes indiquait une volonté de reconstitution quasi illusionniste. Le *Tub* **(Cat 219)**, qu'une lettre permet de dater de 1889[31], est lui aussi la vision exacte et sans fard d'un corps de femme couché dans une baignoire et en partie immergé. L'original utilise la cire pour le corps et le plâtre pour l'eau, dans une bassine en plomb, placée sur un socle fait de linges trempés dans du plâtre. De grands effets colorés sont ainsi créés, que vient animer un modelé très « fouillé », par petites touches nombreuses accrochant pleinement la lumière. Etonnante audace aussi que cette sculpture conçue pour être vue d'un point situé à l'exacte verticale au-dessus d'elle-même[32]!...

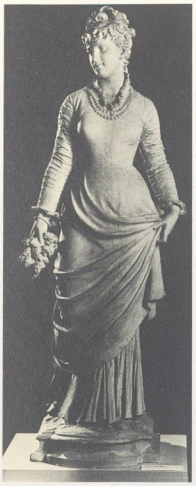


Fig 393

Fig 394

La sculpture de genre qui, avant 1870, décrivait la condition des déshérités, n'accédait guère, nous l'avons vu, aux Salons officiels. A partir de la fin des années 70, cependant, un certain nombre de sujets apparaissent, qui traitent à leur manière tel ou tel aspect de la réalité sociale. *La Parisienne* qu'Emile Chatrousse (1829-1896) expose en 1876 (Fig 393) est sans doute la première sculpture grandeur nature dont l'objectif clairement affirmé est de montrer un type social contemporain. En cela, elle est une sorte d'aboutissement des recherches initiées par la statuette romantique[33].

Très directement liées au réalisme sont les figures tirées du petit peuple des rues. La *Porteuse de pain* de Jules Coutan (1848-1939), remarquée au Salon de 1882, puis installée en bronze au pied de la tour Saint-Jacques, était-elle bien une référence au célèbre roman misérabiliste de Xavier de Montépin ? Plus rurale sans doute que citadine, il s'agissait bien de la « plébéienne authentique » chantée par le sonnet figurant au livret du Salon[34]. Le thème du pain est traité la même année par Louis-Etienne Albert-Lefeuvre (1845-1924) qui modèle sous ce titre une mère de famille populaire coupant avec gravité des tranches de pain qu'elle distribue à la marmaille qui s'accroche à ses jupes.

Dans un esprit analogue, Falguière exécute en 1887 un groupe charmant intitué *A la porte de l'école*. Le talent robuste de Camille Lefèvre (1853-1933) mériterait largement d'être sorti de l'oubli. Dans ses nus puissants passe la leçon de ceux de Dalou. Le succès lui vint en 1890 avec un groupe intitulé *Dans la rue* (Fig 394), malheureusement détruit[35], où l'on retrouvait la sincérité des *Boulonnaises* et qui aurait pu servir de pendant populaire à la *Parisienne* de Chatrousse.

Les sculpteurs hésitent davantage à montrer sous son jour véritable la misère sociale. Ainsi le *Réveil de l'abandonné* **(Cat 220)** d'Eugène Robert (1831-1912) est-il d'abord une variation de plus sur le vieux thème romantique de l'orphelin. Plus exactement, le sujet abordé ici est celui des enfants trouvés, problème encore bien réel dans la France de la fin du XIXe siècle. Mais c'est une pratique plus ancienne, à forte consonance historique, que Robert choisit d'évoquer, celle de l'exposition des nouveau-nés sur le parvis des églises. En créant ainsi un doute sur l'époque à laquelle il faut situer cette scène, le sculpteur en atténue sensiblement la portée

Cat 220

sociale. Cette modération d'un artiste à l'inspiration jusque-là tournée vers le pastiche historique et l'ornementation décorative n'est guère surprenante. Elle se retrouve dans le célèbre groupe des *Jeunes aveugles* d'Hippolyte Lefebvre (1863-1935), exposé en 1902, où la description précise de l'infirmité vise à émouvoir le spectateur, rassuré cependant par l'efficacité apparente de l'institution à laquelle sont confiées ces jeunes filles.

Plus revendicatifs sont cependant certains groupes présentés à partir du début du siècle[36]. Paul Roger-Bloche (1865-1943) surtout, fait figure de spécialiste de ces sujets. En 1902, il sort de l'anonymat en exposant *le Froid*, où l'on voit un jeune couple d'ouvriers, maigres et épuisés, se serrant l'un contre l'autre dans le vent et la pluie. Dans la même veine misérabiliste paraissent ensuite *la Faim* (1904; bronze au musée de Calais) et *l'Apprenti* **(Cat 221)**. De 1909 date ce qui constitue sans doute le stade ultime atteint par la scène de genre réaliste avant 1914. Anticipant sur certaines créations très contemporaines de l'hyper-réalisme, Roger-Bloche n'hésite pas, cette année-là, à reconstituer en taille réelle un fait divers de la rue, *un Accident* (Fig 395) : un groupe de plus de vingt-cinq passants regardent le cadavre d'un couvreur qui vient de tomber du toit. Tentative étonnante, unique, qui fit parler de « cinématographe » ou de « musée Grévin », où Paul Vitry reconnut tout de même une « foule vraie », « des types soulignés avec une sobriété forte, des nuances de sentiments très particulières »[37].

Cat 221

Fig 393
Emile CHATROUSSE, 1829-1896
La Parisienne
Plâtre, 1876
Paris, musée du Petit Palais

Fig 394
Camille LEFÈVRE, 1853-1933
Dans la rue
Plâtre, 1890
Evreux, musée, avant 1940 (détruit?)

Cat 220
Eugène ROBERT, 1831-1912
Le réveil de l'abandonné
Statue marbre, 1894
H. 0,50; L. 1,30; P. 0,85.
Inscription: Sur la tranche de terrasse: *Robert 1894.*
Historique: Acquis par le département de la Seine; déposé à l'hôpital Saint-Vincent-de-Paul avant 1910, puis au musée de l'Assistance publique en 1979.
Exposition: 1894, Paris, Salon S.A.F., n° 3538.
Modèle plâtre: Paris, Salon S.A.F. 1891, n° 2844 (non localisé).
Paris, musée de l'Assistance publique (inv. A.P. 71).

Cat 221
Paul ROGER-BLOCHE, 1865-1943
L'apprenti
Statue bronze, 1903
H. 1,65; L. 0,70; P. 0,50.
Inscriptions: Devant, sur la tranche de la terrasse: *Apprenti.* A droite: *P. Roger-Bloche 1903.*
Historique: Acquis par l'Etat entre 1905 et 1907; déposé à Saint-Etienne en avril 1907; installé place Marengo de juillet 1907 à juin 1911; transféré ensuite dans les jardins du musée d'Art et d'Industrie puis déposé au musée des Amis du Vieux Saint-Etienne.
Expositions: 1905, Paris, Salon S.A.F., n° 3580; modèle plâtre: 1904, Paris, Salon d'Automne, n° 1820 (non localisé).
Saint-Etienne, musée des Amis du Vieux Saint-Etienne.

Fig 395
Paul ROGER-BLOCHE,
L'accident
Plâtre, 1909
Non localisé

Fig 395

Réalisme et allégorie moderne : Les sculptures du Travail

La dimension anecdotique, propre à tous les sujets de genre que nous venons de décrire, s'efface dans la plupart des représentations d'ouvriers ou de paysans qui apparaissent dans la sculpture française à la fin des années 80. Plus que tel paysan dans le costume de sa région, plus que tel ouvrier dans le geste précis de son industrie, il s'agit d'évoquer l'idée même du Travail, le combat de l'homme contre la Nature, les souffrances et les injustices qu'il entraîne, mais aussi la grandeur et le progrès qu'il permet. Pour les sculpteurs qui s'y consacrent, ces sujets sont l'image héroïque des temps modernes, une nouvelle sculpture d'histoire avec sa dimension allégorique et symbolique.

Les premières sculptures du Travail

Cette conception existe dès le départ, depuis les premiers « faucheurs » ou « semeurs » du milieu du siècle. *Le Faucheur*[38] qu'Eugène Guillaume envoie de Rome en 1849, est traité avec toute la gravité d'une sculpture d'histoire, ce qui lui vaut, malgré la nouveauté du sujet, un accueil favorable de l'Académie. Inspiré de l'antique, il transforme le travail de la terre en acte sacré, en geste épique. Avec plus d'hésitations, Henri Chapu (1814-1894) dénomme d'abord *Triptolème* le semeur nu qu'il envoie à son tour de Rome en 1859, mais c'est sous son titre « laïc » qu'il l'expose finalement en 1865 et 1867. Ce courant, qui utilise le langage classique de la nudité héroïque, pourrait être illustré par de nombreux exemples[39] et se poursuit bien au-delà de la fin du siècle ; en 1909, Laurent Marqueste (1848-1920) s'y rattache encore avec ses travailleurs nus rendant hommage à Waldeck-Rousseau sur le monument consacré à ce dernier dans le jardin des Tuileries. Ce choix esthétique, dont les résultats sont souvent, comme ici, problématiques, n'est ni plus ni moins que l'expression nouvelle d'un vieux débat qui agite la sculpture d'histoire depuis la fin du XVIIIe siècle, le débat du costume. Rappelons que Rodin, à l'extrême fin du siècle, l'alimente encore avec son *Balzac* ou son *Victor Hugo*[40].

A partir des années 80 cependant progresse l'idée que cette nouvelle sculpture d'histoire, qui entend adresser un discours fortement politique au public le plus large, doit disposer, pour convaincre, d'un langage direct, simple et moderne, dégagé des vieilles formules classiques. Il est très significatif que ce qui constitue sans doute la première image réaliste d'un ouvrier dans la sculpture française soit dû à un

Fig 396

artiste ayant conçu préalablement l'une des premières images « classiques » du travail, en l'occurrence Henri Chapu. Il est en effet l'auteur du *Monument à Joseph-Eugène Schneider* (1805-1875), fruit d'une souscription lancée parmi les ouvriers du Creusot où il fut inauguré le 1er août 1879, après avoir été présenté à l'Exposition universelle de 1878[41]. Au pied de la statue du fondateur des célèbres forges est placé un groupe intitulé *la Reconnaissance* (Fig 396) : une mère montre du doigt l'industriel à son fils, jeune ouvrier de douze à treize ans, tenant une grosse paire de tenailles de forge, le torse nu au-dessus d'un pantalon retenu par une ceinture d'étoffe et les pieds chaussés dans de lourds sabots. Il semble que lors de ses déplacements au Creusot, Chapu ait remarqué combien la vérité de ces détails intéressait les ouvriers, précieuse indication de ce que le langage réaliste atteint d'emblée ses objectifs[42].

L'année même où le monument Schneider est inauguré au Creusot, Dalou, grâcié depuis peu, participe à Paris au

Fig 396
Henri CHAPU, 1833-1891
Monument à Eugène Schneider (1805-1875) :
La Reconnaissance
Plâtre, 1878
Le Mée, musée Chapu

Fig 397
Constantin MEUNIER, 1831-1905
Le marteleur
Bronze, 1890
Calais, musée des Beaux-Arts et de la Dentelle

concours du *Monument à la République*. Sur sa maquette (Paris, musée du Petit Palais), apparaît un puissant forgeron au torse nu et le marteau sur l'épaule, symbole du Travail poussant le char de la République. Mais il ne s'agit encore à cette date que d'une statuette qui ne se détache guère de la vaste scénographie néo-baroque qui l'environne. Cette figure n'acquiert son véritable pouvoir d'influence que dix ans plus tard, quand le plâtre à grandeur définitive est dévoilé place de la Nation, pour le centenaire de la Révolution. Et ce n'est guère qu'après cette date que les sujets du Travail commenceront à tenir une place importante dans l'œuvre de Dalou[43].

C'est en fait avec un certain retard que la sculpture française se décide à aborder les sujets d'ouvriers et de paysans sous l'angle du réalisme. Certes, les sujets de la vie des champs se multiplient dans les Salons du début des années 80 et s'éloignent sensiblement du bucolisme gracieux en vogue jusqu'alors. La *Moisson* et la *Pêche* que Chapu et Falguière modèlent en 1883 (musée du Petit Palais) campent de robustes paysannes, aux bras puissants et vêtues de lourdes jupes. Mais ce sont encore des figures de convention, modelées avec une rusticité affectée (procédé remarqué par certains critiques du temps)[44] avec un schématisme qui évite soigneusement tout détail véridique. Autre convention, autre signe d'hésitation : les premières allégories du Travail moderne sont presque toujours des forgerons qui peuvent être représentés nus jusqu'à la ceinture comme celui de Dalou, quand ils ne sont pas vêtus de leur seul tablier comme celui que Jean Gautherin (1840-1890) imagine, assis, sur son enclume, en 1884 (un exemplaire en plâtre à la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague)[45].

Fig 397

Les modèles étrangers : l'influence de Constantin Meunier

Il faut comparer ces figures avec celles qu'Achille d'Orsi (1845-1929) ou Vincenzo Vela (1820-1891) produisent en Italie dès le début de la décennie. Le premier expose à Venise, en 1881, un paysan en blouse, assis sur le sol, la bêche sur les genoux, exprimant avec une crudité brutale l'épuisement absolu d'un corps brisé par l'effort physique. Le titre latin *Proximus tuus* est un appel au spectateur à s'émouvoir du sort de son « voisin ». Vela modèle en 1882 un haut-relief monumental, plus grand que nature, intitulé *les Victimes du travail*, qui est un hommage personnel du scupteur aux nombreux ouvriers tués lors du percement du tunnel du Saint-Gothard. Avec un sens aigu de l'effet dramatique, il montre un ouvrier mort, porté hors du tunnel sur un brancard par ses camarades.

Cette dénonciation éloquente du coût humain du travail anticipe de quelques années sur les œuvres du Belge Constantin Meunier (1831-1905), qui demeure le principal représentant en Europe des sculpteurs du Travail. C'est d'abord à travers sa peinture qu'il s'est intéressé à la condition des ouvriers, notamment des mineurs et métallurgistes du Borinage, observés lors de voyages sur place. A partir de 1883, il se consacre de plus en plus à la sculpture et en 1885, l'année même de la fondation du Parti ouvrier belge, il crée d'emblée deux de ses œuvres les plus célèbres : *le Débardeur* qui deviendra le symbole de la ville d'Anvers, et le *Marteleur* (Fig 397) qui, envoyé à Paris l'année suivante, sera la première image grandeur nature d'un ouvrier moderne à être présentée au Salon, juste un an après la parution de *Germinal* de Zola. Le ton de toute sa production ultérieure y est déjà donné : corps construit en masses puissantes, lignes énergiques, modelé synthétique et fluide qui doit beaucoup à Rodin, langage d'épopée, détaché de toute anecdote, qui entend exprimer l'héroïsme du combat ouvrier contre la matière.

Bien qu'installé à Bruxelles, puis dans sa banlieue, il envoie régulièrement jusqu'à sa mort ses œuvres à Paris. Elles y suscitent très rapidement des réactions positives[47]. Mais il n'y a pas d'engagement immédiat des sculpteurs français dans la voie lyrique et un peu écrasante qu'il a choisie. Alexandre Charpentier, qui expose régulièrement en Belgique dès 1890, deviendra son ami. C'est peut-être par référence à lui qu'il compose son grand bas-relief des *Boulangers* dont le plâtre paraît au Salon de 1889 et qui sera ensuite installé en grès émaillé square Scipion à Paris. Mais la calme monumentalité qui y règne, et que l'on retrouvera dans la

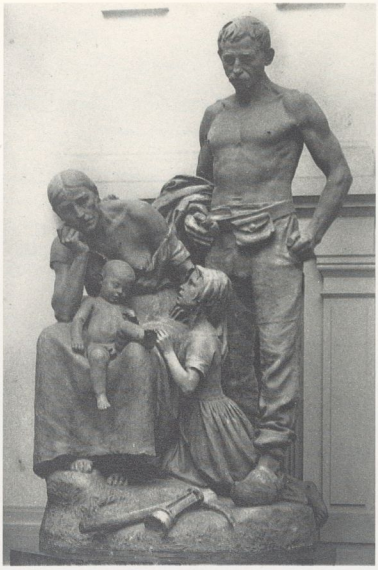


Fig 398

Fig 399

Famille heureuse n'évoque guère l'inquiétude dramatique qui habite les œuvres de Meunier. En 1887, ce dernier avait présenté le plâtre de son *Puddleur* dont le visage hébété de fatigue reste une de ses créations les plus impressionnantes. En 1891, il montre à la S.N.B.A. un grand groupe en bronze, *le Grisou*, sorte de pieta laïque où est poussée le plus loin l'assimilation de ses conceptions religieuses et politiques. C'est un hommage aux mineurs, l'année même où a lieu le drame de Fourmies dans le Nord, à l'occasion du 1er mai, l'année aussi où, à la S.A.F., Corneille Theunissen (1863-1918) expose un groupe intitulé *Pendant la grève*, décrivant la misérable situation d'une famille de mineurs en grève (Fig 398). Dans ce groupe, où l'aspect narratif et misérabiliste l'emporte de loin sur la volonté plastique, rien ne rappelle précisément Meunier[48].

L'influence de Meunier ne se fit vraiment sentir qu'après 1900[49]. Elle se lit surtout dans les premières œuvres d'Henri Bouchard (1875-1960), dans le grand *Faucheur* (musée de Dijon), que ce Prix de Rome envoie de la Villa Médicis en 1904, cinquante-cinq ans après celui de Guillaume, et dans le *Débardeur du port de Naples* (Fig 399), qui est un hommage direct et sincère à son frère aîné anversois[50]. Roger-Bloche retient lui aussi quelque chose de la manière synthétique et monumentale du grand sculpteur belge. La composition de son *Apprenti* **(Cat 221)** joue avec force et simplicité de l'opposition du corps maigre et de la masse de l'énorme marteau. Bloche insiste sur les ravages exercés par un travail trop pénible sur la constitution physique d'un enfant, ce qui vaut à son malheureux apprenti d'être qualifié de monstre lors de la virulente polémique que suscite sa brève installation (de juillet 1907 à juin 1911) place Marengo à Saint-Etienne[51].

Soulignons plus généralement que depuis le *Monument à la République* décidé à Paris en 1879, peu après la démission de

Fig 398
Corneille THEUNISSEN, 1863-1918
Pendant la grève
Plâtre, 1891
Valenciennes, musée des Beaux-Arts

Fig 399
Henri BOUCHARD, 1875-1960
Le débardeur du port de Naples
Bronze, 1905
Paris, musée d'Orsay

Cat 222
Jean BAFFIER, 1851-1920
P'tit Jean le Greffeux
Statuette bronze, 1886
H. 0,43; L. 0,18; P. 0,21.
Inscription: Sur la terrasse à droite: *J. Baffier 1886.*
Historique: Achat du musée en 1982.
Exposition: Un exemplaire en bronze: 1890, Paris, Salon S.N.B.A., n° 1232 (localisation inconnue).
Bourges, musée du Berry (inv. 982.3.1.).
Paris, musée du Petit Palais (inv. P.P.S. 77).

Fig 400
Jean BAFFIER,
Le sculpteur entre les bustes de son père et de sa mère
Cliché vers 1900-1910
Collection Viollet

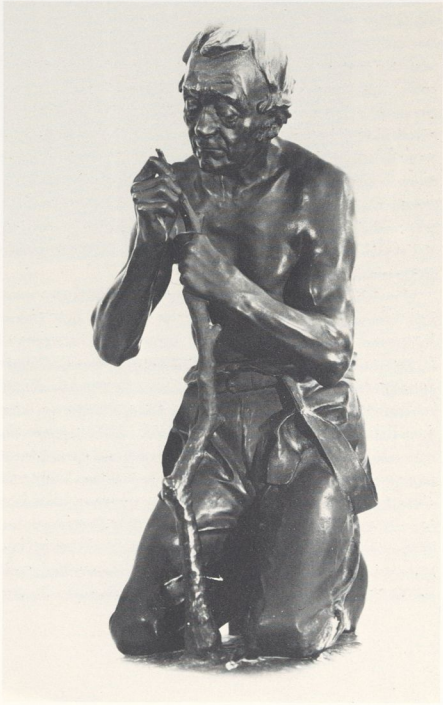
Mac-Mahon et l'installation définitive des républicains au pouvoir, il y a correspondance à peu près constante entre l'émergence de ces sculptures du Travail et l'évolution politique du pays, la grande vague des années 1900 coïncidant, quant à elle, avec l'arrivée au pouvoir, en 1899, de Waldeck-Rousseau et des partis du « bloc républicain ».

Le monde rural

Avant le changement de siècle, les sculptures du Travail sont majoritairement en France des sculptures du travail paysan. Rappelons qu'en 1911, 44 % de la population est encore une population rurale. En 1888, un nouveau venu à la sculpture, le docteur Paul Richer (1849-1933), savant connu jusque-là pour ses études sur les maladies du système nerveux, expose un grand *Moissonneur en Normandie* très réaliste, suivi en 1889 d'un *Faucheur* et, en 1892, à la S.N.B.A., d'une série de statuettes illustrant différents travaux des champs[52]. C'est un proche ami de Dalou, et il sera son exécuteur testamentaire. C'est ce dernier qui l'a poussé vers la sculpture, mais il serait injuste de ne voir dans les paysans de Richer qu'un simple effet de ceux de son ami. Nous l'avons dit, Dalou ne s'intéresse vraiment au monde du travail qu'après 1890 et son premier paysan n'apparaît qu'en juillet 1895, lors de l'inauguration du *Monument à Boussingault* au Conservatoire des Arts et Métiers. C'est une communauté d'esprit et de recherche entre les deux hommes qu'il faut plutôt invoquer ; et une étude plus approfondie permettrait peut-être de savoir dans quelle mesure les sujets traités par Richer ont pu guider le choix de ceux de Dalou, même s'il est bien évident que le style de ce dernier a exercé l'influence déterminante. Le puissant *Bûcheron de la forêt de la Londe* (Fig 163) de 1899, précisément décrit, est l'exact contemporain du *Grand paysan* de Dalou, dont il n'atteint cependant pas la majesté simple[53].

Etonnant personnage que ce Jean Baffier dont on remarque au premier Salon de la S.N.B.A., en 1890, les statuettes en bronze de paysans berrichons, dont l'une porte un titre proche du patois : *« P'tit Jean le Greffeux »* **(Cat 222)**. L'œuvre se situe dans la lignée de celles de Claudet ou de Graillon ; datée de 1886, c'est le portrait de son père au travail[55]. On reconnaît le même visage ridé, étudié avec sensibilité et émotion, dans un buste conservé au musée d'Orsay et daté de l'année suivante (Fig 400), ou encore dans le bas-relief intitulé *l'Epine*, montrant la vieille mère Baffier ôtant une épine du doigt de son époux (Bourges, musée du Berry). A cette époque, il a abandonné temporairement les sujets d'histoire qui l'occupaient depuis son premier Salon en 1880 pour se consacrer à un grand projet, la décoration complète

Fig 400



Cat 222

d'une salle à manger sur le thème des « travaux et des jours » des paysans berrichons ; il imagine pour elle différents meubles et surtout des objets en étain qu'il expose à Bruxelles ou à Paris aux côtés de ceux de Desbois et Charpentier. L'élément principal de son projet est une vaste *Cheminée*, dont l'Etat commande un plâtre qu'il exposera en 1898 ; deux robustes portefaix soutiennent un linteau gothique décoré d'une *Scène de pressoir* qui se veut en même temps une allégorie des âges de la vie du paysan[56].

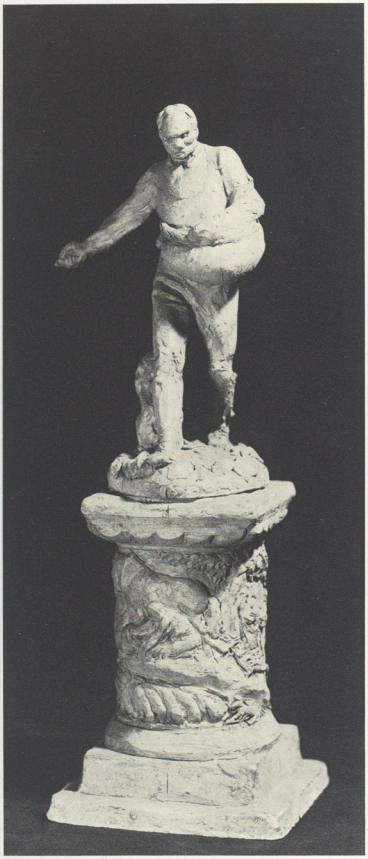
Les Monuments au Travail

Baffier donne en fait ici sa propre version d'une idée qui agite beaucoup à cette date plusieurs critiques et sculpteurs, celle d'un monument au Travail[57]. La solution retenue par Baffier rejoint curieusement (et vraisemblablement par hasard) l'une des toutes premières conceptions de l'initiateur de ces projets, Constantin Meunier. De 1884 environ, date une esquisse peinte conservée au musée Meunier, montrant deux ouvriers caryatides, encadrant un linteau sculpté d'une scène de *Fonderie* et supportant un groupe d'une mère et de son enfant symbolisant la *Fécondité*. Le tout était prévu pour être surmonté, semble-t-il, d'un triptyque peint représentant des scènes de la mine. Reprise dix ans plus tard, en 1894, l'idée prend alors la forme d'un monument en plein air, pour lequel Meunier réalise lui-même ou commande à l'architecte Horta plusieurs maquettes successives, sans avoir le temps d'arrêter la composition définitive avant sa mort. L'idée principale était celle d'un massif cubique surmonté d'un *Semeur*, et décoré sur ses quatre faces de bas-reliefs illustrant l'ouvrier confronté aux Quatre Eléments ; aux angles étaient prévues des figures isolées d'ouvriers ainsi qu'une *Maternité*.

C'est en 1889, donc plusieurs années après Meunier, mais sans être au courant des projets de celui-ci, que Dalou commence à penser à son « monument aux ouvriers ». G. Dreyfous a raconté comment Dalou, déçu lors de l'inauguration le 22 septembre du *Triomphe de la République*, par l'absence d'ouvriers et par la récupération politique qui était faite de son groupe, résolut ce jour-là de composer un monument où seraient exaltés, sans ambiguïté possible, le travail et la condition de l'ouvrier, et de lui seul[58]. Sa première idée fut très significativement un monument équestre qui est depuis l'Antiquité, le mode « d'héroïsation » le plus élevé de la statuaire. Dalou conçoit donc un paysan juché sur un gros cheval de labour au sommet d'une pyramide tronquée **(Cat 223)** cantonnée à la base de seize figures

Cat 223

d'ouvriers, surmontant eux-mêmes un bas-relief continu. Il pousse l'idée assez loin puisqu'il fait réaliser en 1891 un modèle de deux mètres (disparu) et qu'il étudie le cheval en détail, par divers écorchés. La même année commence une série de voyages qui lui permettent d'observer sur le vif la condition des pêcheurs (Sainte-Adresse, 1891), des ouvriers de la métallurgie (Toul, 1892) et des paysans (Grenonvillers, 1894). Il est difficile de dire exactement à quelle date Dalou abandonne son premier projet et quelle est la deuxième étape de sa pensée. La maquette représentant un *Semeur* **(Cat 224)** sur une base cylindrique porte la date de 1894. Or le



Cat 224

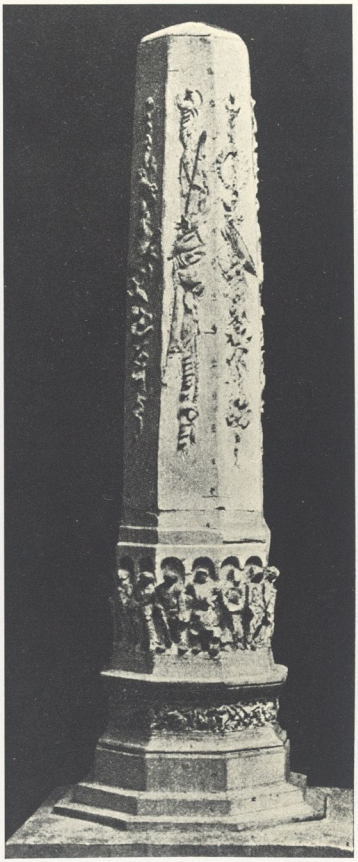


Fig 401

Cat 223
Jules DALOU,
Monument aux ouvriers : projet avec le paysan à cheval
Maquette plâtre patiné, vers 1889-1891
H. 0,38 ; L. 0,13 ; P. 0,18.
Historique : Acquis par la Ville de Paris en 1905.
Paris, musée du Petit Palais (inv. P.P.S. 77).

Cat 224
Jules DALOU
Monument aux ouvriers :
projet avec un semeur en marche
Maquette terre cuite, 1894
H. 0,41 ; L. 0,167 ; P. 0,13.
Inscription : Sous le socle : *D. 1894.*
Historique : cf. n° 279.
Paris, musée du Petit Palais (inv. P.P.S. 117).

Fig 401
Jules DALOU
Monument aux ouvriers :
projet en forme de pylône octogonal
Plâtre, 1895
Paris, musée du Petit Palais

style de cette magnifique esquisse, qui atteint, à petite échelle, la puissance du *Semeur* de Millet, se relie clairement à celui des nombreuses petites terres cuites de travailleurs des champs que Dalou multiplie cette année-là lors de son séjour d'été à Grenonvillers. Dreyfous ne place cependant pas cette maquette en deuxième position : il la considère comme une recherche parallèle à celle des colonnes, dont il date très précisément la première de novembre 1895[59].

Quoi qu'il en soit, l'idée finale de Dalou est bien celle d'une colonne, d'abord octogonale, aux proportions assez trapues et à la décoration surchargée (Fig 401), puis vers 1897-

Cat 225

1898 progressivement épurée et allongée[60]. La colonne exposée ici **(Cat 225)** n'est peut-être pas la toute dernière (Fig 402), mais c'est la plus complète[61]. Le 15 mars 1898, Dalou en donne le sens général dans ses carnets : « Je crois avoir enfin trouvé le monument aux ouvriers que je cherche depuis 1889. La disposition générale tiendrait de l'insigne de Priape, Dieu des Jardins, emblème de la création, de la borne berceau et tombe du pauvre, enfin du tuyau de l'usine où se passe sa vie. Sobre, sans moulure ni ornement, je désire qu'il ait l'aspect grave et imposant, s'il se peut, que le sujet comporte. » A la base de la colonne, au-dessus de quatre bas-reliefs illustrant les travaux des champs, de la mer et semble-t-il, des bâtiments et des mines[62], seize niches devaient abriter des statues d'ouvriers hautes de deux mètres, parmi lesquelles, un *Marteleur* dont le Petit Palais conserve deux esquisses **(Cat 226** et **227)** et qu'il est intéressant de comparer malgré la différence d'échelle, à celui de Meunier (Fig 397). Le *Marteleur* de Dalou est une étrange et forte silhouette évoquant quelque chevalier moderne dans son armure de travail... Le parti pris général de frontalité et d'immobilisme (la plupart des ouvriers ont, comme ici, les bras baissés le long du corps) accroît l'impression de monumentalité.

Dreyfous et Caillaux ont abondamment insisté sur la méticulosité et l'importance du travail préparatoire de Dalou[63]. Le célèbre *Grand paysan* n'était pas à proprement parler destiné à figurer sur le monument. Comme deux autres bustes de *Paysans* grandeur nature conservés au Petit Palais, il doit être vu comme un « exercice d'entraînement » poussé jusqu'à son terme, fait par Dalou pour se pénétrer de son sujet[64]. Autre exemple de la conscience scrupuleuse de

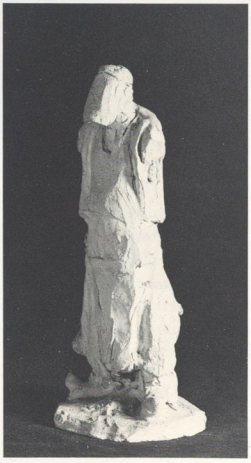
Fig 402

Cat 225
Jules DALOU
Monument aux ouvriers :
projet en forme de pylône cylindrique
Maquette plâtre patiné, 1897-1898
H. 0,707 ; L. (à la base) 0,30 ; P. *(id.)* 0,31.
Historique : cf. n° 279.
Paris, musée du Petit Palais (inv. P.P.S. 79).

Fig 402
Jules DALOU
Monument aux ouvriers :
projet final en forme de pylône cylindrique
Plâtre, vers 1897-1898
Paris, musée du Petit Palais

Cat 226
Jules DALOU
Marteleur à la tenaille, (dit aussi « puddleur »
Esquisse terre cuite, vers 1892-1898
H. 0,185 ; L. 0,07 ; P. 0,05.
Historique : cf. n° 279.
Paris, musée du Petit Palais (inv. P.P.S. 160).

Cat 227
Jules DALOU
Marteleur (sans bras)
Esquisse terre cuite, vers 1892-1898
H. 0,162 ; L. 0,07 ; P. 0,06.
Historique : cf. n° 279.
Paris, musée du Petit Palais (inv. P.P.S. 161).



Cat 226

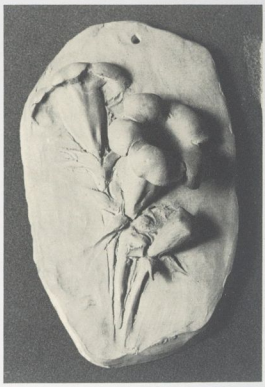
Cat 227

Cat 228

Cat 229

Cat 230

Cat 231



Cat 232

l'artiste : ces délicates études de plantes **(Cat 228 à 232)** de coquelicots, bleuets ou épis de blé, réalisées aux alentours de 1897 (plusieurs portent cette date) en vue du décor végétal prévu pour animer les flancs de la colonne (mélangé à des trophées d'outils ou d'instruments divers). Cet intéressant cas de « réalisme botanique » n'est pas une exception car, au XIXe siècle, l'étude sur nature ne concerne pas seulement l'anatomie humaine ou animale. En témoigne par exemple la *Pivoine herbacée* (musée de Semur-en-Auxois) de Frédéric Creusot (1832-1896) qui porte clairement la mention « d'après nature 1886 ».

Ouvrage colossal donc, que celui que s'impose Dalou, à la

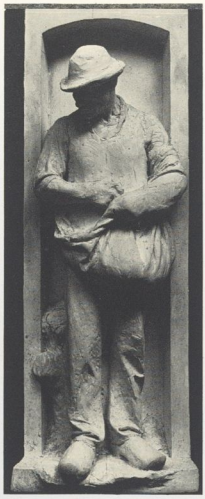


Fig 403

mesure de son sujet, et qui obsède littéralement les dernières années de sa vie... Il sent pourtant qu'il lui faut aller vite. Dans ses carnets à la date du 28 avril 1897, il note : « Ce sujet est dans l'air, il est d'époque, et sera quelque jour traité par un autre, il faut prendre date. L'avenir est là, c'est le culte appelé à remplacer les mythologies passées. » On comprend sa réaction négative lorsque exactement un an après, le 9 avril 1898, Armand Dayot vient lui proposer la réalisation, en collaboration avec d'autres sculpteurs, d'un monument au Travail pour l'Exposition universelle de 1900. Rodin, pressenti après lui et immédiatement intéressé, imagine alors sa *Tour du Travail* (maquette au musée Rodin de Meudon), qui répond à une conception très différente, plus universelle et « idéale ». Par une relief en continu entourant le noyau central d'un escalier en spirale et dont les motifs illustrent tous les aspects du travail humain, il tente de matérialiser l'idée d'une progression du Manuel vers l'Intellectuel. Il fait un large appel à l'allégorie : il place les figures de la *Nuit* et du *Jour* de chaque côté de l'entrée de l'escalier et le groupe des *Bénédictions* est prévu au sommet. Finalement, le seul aboutissement temporaire de ce vaste mouvement de pensées sera bien banal : il s'agira de la « frise des ouvriers » réalisée en céramique à l'entrée de l'Exposition par un inconnu, Anatole Guillot, montrant les différents corps de métier apportant leur concours à la grande manifestation nationale.

Tel qu'il nous est parvenu, austère et grandiose à la fois, le projet Dalou paraît consacrer les ambitions les plus hautes du langage réaliste. Aucun recours n'y est plus nécessaire à un quelconque travestissement de l'idée sous un propos allégorique plus ou moins clair. Les figures les plus abouties, celles du *Terrassier* et du *Semeur* (Fig 403) parlent d'elles-mêmes. Leur vérité simple, profonde, sans grandiloquence, inspire le même respect que le *Grand paysan* ; comme lui, leur construction puissante les fait échapper à l'écueil universel du réalisme qu'est l'absence de style (à la différence de Guillot par exemple). Même si on peut avoir quelques doutes sur l'effet architectural final de cette énorme « borne », il demeure le plus crédible de tous les projets réalisés en France ou à l'étranger sur ce même thème[66].

Rationalisme et réalité : la nouvelle image de l'homme

L'homme et sa dimension animale

En reconnaissant en 1852 dans le *Jaguar dévorant un lièvre* de Barye « une de ces imitations de la nature vivante au-delà de laquelle le sculpteur ne peut aller »[67], les Goncourt insistaient sur une composante fondamentale de la démarche créatrice du plus grand sculpteur animalier du siècle, la parfaite exactitude de ses observations zoologiques. Ses études passionnées à la ménagerie du Jardin des Plantes et au Cabinet d'Anatomie comparée du Muséum sont bien connues. Sa méthode marque de façon indélébile toute l'école animalière française jusqu'à la fin du siècle, et notam-

Cat 228 à 232
Jules DALOU
Cinq études de plantes en terre cuite, vers 1897
228. *Fleurs de coquelicot*
H. 0,21 ; L. 0,15 ; P. 0,07.
Inscription : Au dos : *1897.*
Inv. P.P.S. 243 (Gronkowski 1927, n° 714).
229. *Coquelicots et bleuets*
H. 0,16 ; L. 0,13 ; P. 0,03.
Inscription : Au dos : *1897.*
Inv. P.P.S. 244 (Gronkowski 1927, n° 698).
230. *Rosace d'ombelles*
D. 0,13 ; P. 0,02.
Inv. P.P.S. 250 (Gronkowski 1927, n° 706).
231. *Epis et fleurs*
H. 0,14 ; L. 0,19 ; P. 0,02.
Inscription : Au dos : *1897.*
Inv. P.P.S. 251 (Gronkowski 1927, n° 711).
232. *Fleur d'hémérocalle*
H. 0,21 ; L. 0,13 ; P. 0,06.
Inv. P.P.S. 329 (Gronkowski 1927, n° 712).

Fig 403
Jules DALOU
Monument aux ouvriers : semeur, étude pour l'une des figures de la base du pylône
Plâtre, vers 1900-1901
Paris, musée du Petit Palais

Fig 404

Fig 405

ment l'art de son successeur au poste de professeur de dessin du muséum, Emmanuel Fremiet. Celui-ci attribuait le fait d'avoir obtenu ce poste aux longues et pénibles années de sa jeunesse passées en tant que lithographe-ostéologue chez le peintre Werner[68]. Son sens aigu de l'analyse apparaît dans les études d'animaux familiers, chiens ou chats saisis dans leur pose la plus coutumière, qu'il expose au Salon à partir de 1843 ; il donne ses lettres de noblesse à la catégorie à la fois la plus « inférieure » et la plus « réaliste » d'un art dont le sommet était occupé par les grands fauves de Barye.

Peu avant d'obtenir son premier grand succès au Salon en exposant en 1851 son *Chien courant blessé* (bronze au musée d'Orsay), Fremiet s'était orienté l'année précédente dans une direction complémentaire, en modelant un *Combat d'ours et d'homme* (disparu)[69]. Au-delà d'une traditionnelle chasse romantique, il s'agissait plus profondément d'une confrontation — rapprochement entre figuration humaine et figuration animale. Fremiet s'est lui-même parfaitement expliqué sur le sens des recherches qu'à partir de cette date et avec des interruptions variables, il poursuivra sur près d'un demi-siècle : « Il y avait un art noble — la représentation de la figure humaine — et un art non noble — la représentation de l'animal. Entre les deux il y avait bien place, il est vrai, pour un art intermédiaire, pour une formule mixte, la lutte de l'animal contre l'homme et c'est ce genre que j'adoptai avec un *Rétiaire étouffé par un ours*, pour ne m'aliéner ni l'Institut, ni le jury. Mais j'eus le malheur de passer au gorille. En un temps où le bruit commençait à se répandre que l'homme et le singe étaient frères, c'était bien de l'audace et ma tentative s'aggravait de ceci que, le gorille étant le plus laid de tous les singes, la comparaison n'était pas flatteuse pour l'homme[70]. » En effet, en 1859, Fremiet parvient, malgré le refus du jury et grâce à l'appui de Nieuwerkerke, à faire exposer (bien que caché derrière un rideau, ce qui lui assura une célébrité immédiate...) un groupe en plâtre intitulé *Gorille femelle emportant une négresse*. Détruit quelques temps après par malveillance, ce groupe n'est plus connu que par des photographies (Fig 404) et par les commentaires divers qu'il suscita, dont celui, mi-sérieux, mi-amusé mais finalement négatif, de Baudelaire[71]. Bien qu'exposé l'année même de la parution du livre de Darwin sur *L'origine des espèces*, il ne faut sans doute pas aller au-delà des intentions déclarées de Fremiet et vouloir faire de cette sculpture un quelconque manifeste en faveur d'une théorie avec laquelle il a par la suite exprimé son désaccord[72].

Ce qui lui importe en se plongeant ainsi dans « l'océan troublant des animalités anthropomorphes »[73], c'est de replacer sur un pied d'égalité figuration humaine et animale. Il suffit de rapprocher son gorille du *Thésée et le Minotaure* ou du *Lapithe et Centaure* de Barye pour sentir la nouveauté du

propos : ici, l'homme impose encore sa perfection idéale aux monstres aux formes intermédiaires qui l'assaillent ; là, la bête ressemble à l'homme, en triomphe, l'homme est déchu de son piédestal pour venir s'intégrer à la place qui est la sienne dans la Nature. Dans les années 80 Fremiet redonnera, sans plus soulever aucun scandale, des versions nouvelles de ses groupes primitifs avec, en 1885, un *Ours et l'homme de l'Age de pierre* (ou *Dénicheur d'oursons*, Paris, Jardin des Plantes) et en 1887 un *Gorille enlevant une femme* (Fig 405) qui remportera cette fois la médaille d'honneur et figurera à l'Exposition centennale de 1889. En 1895, il atteint le paroxysme de la férocité en montrant avec force détails une implacable image de la force animale, *Un orang-outan étranglant un sauvage de Bornéo* (Paris, Muséum, galerie de Paléontologie)[74].

C'est dans le même courant de recherches qu'il faut sans doute situer l'intérêt de certains sculpteurs après 1870 pour une époque où l'homme était encore bien proche de l'animal, pour l'Age préhistorique. Le premier dans cette voie est encore Fremiet avec son *Homme de l'Age de pierre* de 1872 (Paris, Jardin des Plantes) qui, tout à sa joie sauvage, danse sa victoire sur l'ours qu'il vient de tuer et dont il brandit la tête (Fig 406). Puis d'autres reprennent le thème, dont en 1890 Paul Richer avec son *Premier artiste* (Paris, Jardin des Plantes). Bo Wennberg a souligné l'importance de ce mouvement qu'il inclut dans le concept plus large de « primitivisme »[75] (cf. ch. XIII, 2).

Sans doute, la mode pour un sujet bizarre et encore controversé a-t-elle sa part dans un tel phénomène ; ce groupe d'œuvres « réalistes » n'en établit pas moins un fort contraste avec les nombreux Adam et Eve, Caïn et Abel, qui abondent aux Salons depuis la période romantique. Ces sujets, dont R. Butler a bien analysé les implications philosophico-religieuses[76], sont généralement traités sous une forme classique, qui entend évoquer la beauté et la perfection de la créature divine (ainsi l'*Eve* de Paul Dubois,

Fig 406

Cat 19). Exception notable dans cette tendance générale : le *Caïn portant Abel mort* de Falguière (Fig 407), jamais exposé du vivant de l'artiste mais datable des années 80. Dans ce naturalisme brutal des anatomies, dans la crudité avec laquelle est montré ce transport d'un cadavre, on peut être tenté de reconnaître l'influence des sujets « préhistoriques », le désir d'indiquer la bestialité, le « primitivisme » de l'acte commis par Caïn...

Fig 407

Fig 404
Emmanuel FREMIET, 1824-1910
Gorille femelle emportant une négresse
Plâtre, 1859
Détruit (cliché fonds Fauré-Fremiet)

Fig 405
Emmanuel FREMIET
Gorille emportant une femme
Plâtre, 1887
Nantes, musée des Beaux-Arts

Fig 406
Emmanuel FREMIET
Homme de l'Age de pierre
Bronze, 1875
Paris, jardin des Plantes

Fig 407
Alexandre FALGUIÈRE, 1831-1900
Caïn portant Abel mort
Plâtre, vers 1880-1890
Dépôt des œuvres d'art de la Ville de Paris

Il faut dire un mot, enfin, d'un autre courant qui, dès les années 50, contribue à transformer l'image de l'homme, en introduisant le sens de la diversité de ses races : la sculpture dite « anthropologique ». L'initiateur en ce domaine fut Charles Cordier (1827-1905) qui, entre 1848 et 1860, crée les modèles de toute une série de bustes de « types raciaux » (Fig 408 : *Négresse des côtes d'Afrique*, dite aussi *Vénus africaine*)[77], principalement d'Afrique du Nord et du Proche-Orient, dont plusieurs seront immédiatement installés dans la toute nouvelle galerie d'anthropologie du Muséum. Il s'est expliqué très précisément sur ses méthodes de travail qui consistent à reconstituer, à partir d'éléments pris dans la réalité, ce qu'il pense être le type idéal d'une race ou d'un peuple[78]. Méthode peu scientifique donc, fortement imprégnée d'idéalisation classique et de recherches décoratives, à base de polychromie. Mais qui n'en est pas moins le premier effort systématique de la sculpture occidentale pour s'intéresser à l'homme dans la variété de ses races. Moins connues sont les études d'Indiens réalisées par Louis Rochet (1813-1878) lors de son premier voyage au Brésil en 1856 et conservées aujourd'hui au musée de l'Homme à Paris[79]. Elles ont servi de modèles pour les étonnants groupes décorant la base du *Monument à Don Pedro Ier*, élevé par Rochet à Rio de Janeiro. Ces quatre groupes, représentant les *Fleuves du Brésil* (Fig 409 : *Rio Amazonas*) furent exposés en 1861 à Paris, où ces premiers « sauvages » de la scupture, complètement intégrés dans le règne animal, furent jugés très authentiques[80].

Bien que Charles Rochet (1815-1900), frère de Louis et son collaborateur dans son atelier, professe jusqu'en 1879 près de la Sorbonne un « cours libre d'anthropologie appliquée aux Beaux-Arts », la sculpture anthropologique ne fait que peu d'adeptes et rencontre assez vite ses limites. Elle se fond rapidement dans l'ensemble plus vaste de l'orientalisme, où la description précise de types raciaux ne constitue plus l'objectif prioritaire. Néanmoins ses exigences de vérité laisseront des traces profondes, que l'on retrouve notamment dans le puissant réalisme des bustes du *Chinois* et de la *Négresse* que modèle Carpeaux en 1868. Significativement, c'est dans le *Nègre endormi* de son ami Philippe Solari, exposé la même année au Salon, que Zola voit une parfaite expression du « naturalisme » obligé de la sculpture moderne.

Réalisme et Histoire

Sur la terrasse de sa statue d'*Homme de l'Age de pierre*, en 1872, Fremiet tient à préciser : « Crâne et armes copiés sur des reliques de l'époque. » A cette date, il ne s'agit déjà plus pour lui d'une première tentative de reconstitution du passé à partir d'éléments archéologiques. Celle-ci remonte au *Chef gaulois* de 1863 **(Cat 233)**. Située en plein renouveau de l'intérêt pour le passé national, commandée en 1862 l'année même où Napoléon III prend la décision de créer un musée des Antiquités nationales et lance les fouilles d'Alésia, cette statue portait elle aussi une inscription soulignant le souci d'exactitude scientifique de son auteur : « L'armure et les

Fig 408

Fig 409

Fig 408
Charles CORDIER, 1827-1905
Vénus africaine
Bronze, 1851
Grande-Bretagne, île de Wight, Osborn House

Fig 409
Louis ROCHET, 1813-1878
Monument à Don Pedro Ier : Rio Amazonas
Bronze, 1861
Rio de Janeiro

Cat 233
Emmanuel FREMIET,
Chef gaulois
Statue bronze, 1864
H. 1,57 ; L. 1,15 ; P. 0,50.
Inscription : Devant la terrasse : *Fremiet.*
Sur la tranche à gauche : *Chef gaulois. L'armure et les armes font partie des collections du musée.*
A l'arrière : *Fondu par Jacquier*, avec le cachet : *A. Daurène.*
Historique : Commandé par l'Etat le 10 mars 1864 ; déposé au musée des Antiquités nationales, sans doute en 1867.
Exposition : 1864, Paris, Salon, n° 2615.
Modèle plâtre : Paris, Salon 1863, n° 2369 (non localisé) ; Saint-Germain-en-Laye, musée des Antiquités nationales.

Cat 234
Emmanuel FREMIET
Cavalier romain
Statue bronze, 1866
H. 1,47 ; L. 1,13 ; P. 0,45.
Inscription : Sur la terrasse : *E. Fremiet.*
Sur la tranche à droite : *cavalier romain.*
Historique : Commandé par l'Etat le 23 mars 1866 ; déposé au musée des Antiquités nationales, sans doute en 1867.
Exposition : 1866, Paris, Salon, n° 2779.
Saint-Germain-en-Laye, musée des Antiquités nationales.

Cat 233

Cat 234

armes font partie des collections du musée. » Peu importe, finalement, les erreurs commises ou les anachronismes (l'épée, par exemple, est mérovingienne...) dont seul est responsable l'état des connaissances de l'époque. Ce qui compte, c'est la volonté d'utiliser l'art comme instrument auxiliaire de la science, c'est la finalité pédagogique dévolue à cette sculpture[81], chargée d'illustrer un type historique dans toute sa vérité et non plus, comme tant d'autres Gaulois du temps, l'héroïsme des ancêtres, la résistance à l'envahisseur ou encore la poésie mystérieuse des temps barbares...

C'est dans le même esprit que Fremiet réalise en 1865 le *Cavalier romain* **(Cat 234)** destiné à lui faire pendant et qui sera installé comme lui au musée de Saint-Germain-en-Laye après son inauguration en 1867. C. Chevillot observe que « dans les deux cas, les figures sont absolument sans mouvement, même si la nervosité du traitement — sensible en particulier dans le *Chef gaulois* — introduit une légère tension dans la composition. Les attitudes sont claires, les poses simples, assurant ainsi au spectateur la lisibilité la plus grande possible des vêtements, des détails[82]. » Ces principes sont repris pour le *Louis d'Orléans* commandé en 1869 pour le château de Pierrefonds. Cette fois, l'abondance des détails qui, pour le *Chef gaulois*, était apparue « intéressante », est considérée par la critique comme excessive et nuisible au caractère monumental de l'œuvre, reproche qui réapparaîtra en force pour la célèbre *Jeanne d'Arc* de la place des Pyramides.

C'est qu'il y a chez Fremiet toute la cohérence d'un véritable parti pris, la volonté d'aboutir par des voies rationnelles et homogènes à une vision réaliste du passé. Cette volonté se répand chez les autres sculpteurs dans le courant des années 70, mais rares sont ceux qui manifestent la même intransigeance et la même persévérance que Fremiet[83]. Rien ne met mieux en évidence la spécificité de cette démarche — en même temps que les limites du « réalisme historique » — que l'examen de ce qui se passe chez Dalou, en prenant

Fig 410

pour exemple son œuvre historique la plus célèbre, le haut-relief de *Mirabeau répondant à Dreux-Brézé* (Fig 410)[84]. Au premier abord, l'œuvre étonne par son incroyable précision, par l'opposition créé entre des proportions considérables (H. 2,36 ; L. 6,54) et un sens trop aigu, presque maniaque du détail. S'il faut en croire Dreyfous, une grande part du succès public de l'œuvre au Salon de 1883, vint de son « fini » extraordinaire[85]. S'agissant d'un plâtre, on peut se demander toutefois si l'effet était alors aussi fort qu'il ne l'est depuis avec le bronze. On sent bien que ce matériau, par l'animation des surfaces et le foisonnement des lignes qu'il permet, par l'échelonnement des plans et les contrastes qu'il accentue, était indispensable aux buts poursuivis, tout de même très proches ici de ceux de la peinture[86]. L'examen de la petite statue en plâtre de Mirabeau **(Cat 235)**, en donnant une idée de l'effet du plâtre original, malheureusement disparu — il apparaît à l'arrière-plan du tableau de Raffaelli (Fig 411) —, confirme cette impression[87]. La « capacité de généralisation » de Dalou reste intacte. Bien plus qu'une reconstitution exacte[88], ce qui intéresse l'artiste, c'est « l'âme » de son

Fig 411

Fig 410
Jules DALOU
Mirabeau répondant au marquis de Dreux-Brézé
Bronze, 1883-1891
Paris, Palais Bourbon

Cat 235
Jules DALOU
Mirabeau
Statue plâtre patiné, vers 1883-1889
H. 1,20; L. 0,36; P. 0,39.
Inscription: Sur le côté droit de la terrasse: *Dalou.*
Historique: Commandé par l'Etat, sans doute après 1883; déposé au musée des Beaux-Arts de Chambéry en 1890.
Exposition: Modèle plâtre du bas-relief représentant *Mirabeau répondant au marquis de Dreux-Brézé:* 1883, Paris, Salon, S.A.F. nº 3517 (disparu).
Chambéry, musée des Beaux-Arts (inv. M. 1414).

Fig 411 □
Jean-François RAFFAELLI, 1850-1924
Chez le Fondeur
Toile, 1886
Lyon, musée des Beaux-Arts

Cat 235

modèle au sens romantique et « davidien » du terme, c'est l'idée qu'il exprime, c'est la confrontation — symbole avec Dreux-Brézé. « Dalou, en faisant le nu de son Mirabeau, a modelé une sorte de statue de l'Indignation. Je le revois encore dans l'atelier de la rue Montessuy, ce Mirabeau, la tête à peine indiquée, ayant alors pour tout vêtement son chapeau broyé dans sa main gauche. La colère tressautait dans tous ses muscles... » Nous assistons ici au point culminant du drame ; Dalou le « classique », qui a accordé tous ses soins au jeu des regards et à l'observation des « passions », nous convie à une étude de caractères.

De cette brève confrontation des conceptions de Fremiet et Dalou sort renforcée l'idée de la multiplicité des voies empruntées par le réalisme en sculpture. La conclusion provisoire peut être double : d'une part, une extrême prudence dans l'emploi du terme, notamment pour la sculpture d'histoire ; d'autre part, la découverte (ou la confirmation) d'un fait : la sculpture réaliste du XIXe siècle est loin d'être ce monolithe ennuyeux que notre siècle a trop vite tendance à dénoncer.

Philippe DUREY

XIII
SYMBOLISME ET PRIMITIVISME

XIII, 1
Le symbolisme

Cat 236 à 243
Fig 412 à 422

« Mes dessins inspirent et ne se définissent pas (...) Ils sont (...) la répercussion d'une expression humaine placée, par une fantaisie permise, dans un jeu d'arabesques où, je crois bien, l'action qui en dérivera dans l'esprit du spectateur l'incitera à des fictions dont les significations seront grandes ou petites selon sa sensibilité et selon son aptitude imaginative à tout agrandir ou rapetisser[1]. »

Peut-on appliquer à la sculpture ces lignes de Redon? Peut-on parler de sculpture symboliste, c'est-à-dire selon la définition du symbolisme donnée par Aurier en 1891, de sculpture idéiste (représentative d'une idée), symboliste pour donner une forme à cette idée, synthétique pour conférer à cette forme une signification générale, subjective, émotive, décorative, capable enfin de « faire frissonner l'âme »[2]?

On a toujours répondu à cette question par un nom: Rodin. Grand lecteur de Baudelaire, lié à Mallarmé qui voyait dans ses figures « nos douloureux camarades »[3], à Mirbeau, à Rodenbach, Rodin reprend en effet, comme Moreau, Puvis ou Mallarmé les sujets les plus ressassés du répertoire, mais tandis qu'« Icare, c'est pour l'Ecole un sujet de concours de Rome, un sujet noble, pour lui c'est simplement une façon commode de représenter la déroute de l'illusion »[4] **(Cat 37, 38)** et il insuffle à ses figures une puissance émotive qui s'exprime par leur mouvement, leur forme, leur groupement. Ses œuvres deviennent ainsi des symboles des passions qui en sont le véritable sujet.

Les contemporains étaient particulièrement sensibles à cette force de suggestion: « en inscrivant les passions dans des symboles, (il) touche à toutes les sensibilités et tous les rêves peuvent se matérialiser dans ses marbres et ses bronzes parce qu'il a des sujets illimités, parce que ses sujets sont moraux, abstraits, émotifs, jamais anecdotiques, et participent en cela de la grande poésie lyrique. (...) Il fascine tous les poètes contemporains parce que du plus fini des arts, il fait émaner l'infini »[5].

Toutefois le symbolisme est un mouvement d'une diversité extrême, et si c'est en Rodin — auquel il faut joindre Carriès et Camille Claudel, artistes d'une sensibilité exacerbée dont l'œuvre exprime essentiellement l'univers intérieur — qu'il s'incarne le plus profondément, ceux-ci, Rodin et Claudel surtout, restent étrangers à un aspect de ce mouvement, mieux représenté par Ringel, Roche, Fix-Masseau ou Dampt..., et caractérisé par une inspiration fantastique, le goût du mystère et de l'insolite et la préciosité des œuvres. Presque tous cependant ont en commun d'être membres de la Société nationale des Beaux-Arts fondée en 1890 par Rodin, Puvis de Chavannes et Carrière pour lutter contre « un art amolli et sans idées »[6], ou de la Société des Indépendants créée en 1884. La plupart exposent également à Bruxelles dans le cadre de manifestations de caractère privé destinées à promouvoir l'art « moderne », le Salon des XX (1884-1893) qui rassemble peintres, sculpteurs, musiciens, écrivains..., et le Salon de la Libre Esthétique qui prendra sa suite en 1893[7]. Aux Salons de la Société nationale beaucoup présentent indifféremment leurs œuvres dans les sections *Sculpture* ou *Objets d'art*.

Fig 412
Jean CARRIÈS, 1855-1894
Autoportrait
Cire, avant 1888
Paris, musée du Petit Palais

Fig 413
Auguste RODIN, 1840-1917
Balzac
Plâtre, 1898
Meudon, musée Rodin

Les notes du chapitre XIII,1 se trouvent page 424.

Le rapport entre l'image et l'idée : quintessence ou exhaustivité

« Le symbole, c'est la métaphore, c'est la poésie même[8]. » Le symbolisme ne se définit pas tant en effet par un style ou par des thèmes privilégiés que par un principe de transposition qui peut prendre les formes les plus diverses : « Sur son territoire poétique, écrit F. Russoli dans sa bonne introduction au catalogue de l'exposition *Le Symbolisme en Europe*, ont pu vivre ensemble, jouissant des mêmes droits de citoyenneté, aussi bien l'image la plus analytiquement descriptive que la forme la plus rationnellement ou la plus lyriquement abstraite. Le seul dénominateur commun était le principe de "transposition" : l'image ne signifiait pas ce qu'elle représentait et la forme ne bornait pas sa propre énergie créatrice au seul but esthétique, mais elle provoquait et suggérait des significations nouvelles et mystérieuses »[9].

Ainsi Rodin, dans le *Balzac*, s'attache-t-il à exprimer la quintessence de la personnalité du romancier tandis que Carrière dans son *Autoportrait* (Fig 412), nous offre une vision de lui-même précise et détaillée — exhaustive — qui est cependant un portrait moral bien plus que physique : comme dans la description qu'il donna de lui-même en se regardant dans une glace, il en émane les principaux traits de son caractère, la simplicité et la sensibilité qui étaient siennes, et son goût presque sensuel pour la matière : « On ne voit d'abord que deux yeux fixes, inquiets, d'un gris vert et changeant comme le revers d'une feuille de ronce. En regardant de plus près, le nez apparaît, aquilin, d'aspect large, avec une ferme ossature et des ailes remuantes. La bouche, presque amère, est close et appuyée sur les mâchoires par saccades nerveuses. Barbe et cheveux châtains, broussailleux, à l'aventure. L'oreille, plutôt petite, est grassement ourlée, vivante, saine, écouteuse. Rien à ajouter à ce masque, sinon deux mâchoires qui l'emportent sur le tout, mâchoires tenaces que rien ne lasse. J'emporte de ce portrait comme impression finale deux mains éperdûment longues, souples et nerveuses, faites pour les caresses, pâles et olivâtres comme le visage »[10] ; et il complète son œuvre en accolant au buste un masque dont le choix n'est pas sans signification puisqu'il s'agit du visage idéal de la mère qu'il perdit à l'âge de six ans mais dont le souvenir le poursuivit tout au long de sa vie « tendrement et tristement »[11].

Fig 412

Fig 413

A l'inverse, en « historien à la Michelet, c'est-à-dire (...) visionnaire », selon le terme de Rodenbach[12], Rodin en vient au terme d'une longue évolution à faire fi de la vérité littérale pour ne rechercher dans le *Balzac* (Fig 413) qu'évocation et suggestion : « La face est formidable, les yeux clignent, se

Cat 236

crispent, vrillent parmi les graisses du visage, parfois ont l'air de chavirer comme sous le poids de trop de spectacles. Et le nez embusqué! et cette moustache qui se hérisse comme d'un fauve, d'un chat sauvage, d'un tigre qui cherche ses proies... Et cela n'est-il pas conforme à toutes les images suscitées en nous dès qu'on prononce seulement le nom de Balzac, à plus forte raison quand nous réfléchissons sur son œuvre extraordinaire, sa vie, son immortalité sans fin? Un homme comme lui déjoue si effrayamment la norme et le cadre habituel de l'humanité. Les génies sont moins des hommes que des monstres. Voilà ce que M. Rodin a compris et rendu si magnifiquement. C'est pourquoi il a voulu que son œuvre aussi fût moins une statue qu'une sorte d'étrange monolithe, un menhir millénaire, un de ces rochers où le caprice des explosions volcaniques de la préhistoire figea par hasard un visage humain »[13].

Partie d'études nombreuses, précises et réalistes du nu, de la physionomie, de la stature de Balzac, l'œuvre devait peu à peu « (se surcharger) de pensées en se déchargeant de détails »[14] et Louis de Foucaud (le biographe de Rude!) a bien su montrer comment « procédant de simplification en simplification, s'enfonçant en des idées arbitraires et poussant sa sculpture à l'abstraction (...) à force de chercher la quintessence, le sculpteur est arrivé à un surprenant parti pris destructif de la forme réelle »[15], obtenant ainsi un symbole presque abstrait de la puissance du romancier, au lieu de la statue iconique que l'on attendait.

La leçon de Rodin devait avoir un écho en Bourdelle, mais après 1900 seulement, époque à laquelle s'affirme la vraie personnalité de celui-ci : dans la série des bustes de *Beethoven*, il tente de rendre l'ampleur du génie créateur de son modèle avec la même économie de moyens que Rodin pour son *Balzac*. De la même façon il suggère l'opposition du jour et de la nuit (Fig 414) en rapprochant le visage d'un jeune athlète tendu vers le soleil levant d'un masque à demi dissimulé derrière lui **(Cat 236)** : un modelé moins lisse donne à celui-ci un aspect mystérieux tandis que ses yeux perçants et son grand nez évoquent les oiseaux nocturnes.

Dix ans plus tôt lorsqu'il avait traité le thème de la *Nuit* **(Cat 237)**, Prouvé avait au contraire construit son image à partir d'une accumulation de références heureusement fondues dans le souffle lyrique qui emporte les mèches de la che-

Fig 414

Cat 236
Emile-Antoine BOURDELLE, 1861-1929
La Nuit
Tête bronze, vers 1900
H. 0,62; L. 0,50; P. 0,24
Inscription: Monogramme:
Historique: Exécuté, ainsi qu'une autre étude de profil, pour le groupe *Le Jour et la Nuit*, marbre, 1900 (France, coll. part.). Paris, coll. part.

Cat 237
Victor PROUVÉ, 1858-1943
La Nuit
Coupe décorative bronze, 1894
H. 0,455; L. 0,79; P. 0,48
Inscription: A la base: *Victor Prouvé 1894.*
Historique: Don Eugène Corbin, 1935.
Exposition: Plâtre, 1894, Paris, Salon S.N.B.A. n° 469. Un exemplaire bronze, 1895, Paris, Salon S.N.B.A. n° 319. Nancy, musée de l'Ecole de Nancy.

Fig 414
Emile-Antoine BOURDELLE
Le Jour et la Nuit
Bronze, vers 1900
Paris, musée Bourdelle

Cat 237

velure. Il donne ainsi une vision très détaillée de la nuit, issue de Baudelaire, illustration parfaite du sommeil tourmenté du Narrateur de Proust pendant la première nuit qu'il passe dans un hôtel inconnu[16] : à la façon d'une figure de proue, la coupe montre de face, un visage de femme paisible et mystérieux dont la chevelure flottante s'incurve en carène et se divise en deux masses : l'une abrite animaux et plantes nocturnes, hiboux, chauve-souris, pavots, mêlés à des étoiles, tandis que dans l'autre s'agglutine tout ce que peut cacher « l'horreur des ténèbres, la Misère, la Faim, le Viol, l'Assassinat et le Désespoir, tous les désirs brutaux qui naissent au crépuscule, toutes les passions de la nuit, les tourments et les fièvres qui minent l'humanité, s'incarnent en ce tumulte de corps enchevêtrés. L'effroi les guette et c'est comme un sanglot tragique et de souffrance aiguë qui monte vers la voûte taciturne fleurie d'astres et s'y brise[17]. »

Devant la complexité d'une telle image, on comprend le reproche souvent adressé aux artistes symbolistes, celui d'un « abus d'intellectualité » : Geffroy notait dans le *Lit* exposé par Dampt en 1895 (Dijon, musée des Beaux-Arts) « trop d'ingéniosité (...), trop de préoccupation du symbole ; on sent peser sur tout le lourd édifice de ce lit une enfantine manie de profondeur de pensée (...), de visées philosophiques »[18]. Et il ne fallut pas moins d'une dizaine de lignes au livret du Salon de 1899 pour rendre compte du sujet du bas-relief exposé par Froment-Meurice, *La chevauchée de la vie !*

De la passion dévastatrice à une vision sereine de l'existence.

Héritiers de l'angoisse de Baudelaire, la plupart des symbolistes ont en commun une conception de la passion, et de l'existence, dominée par le pessimisme. « Poète de la douleur, (...) poète de la passion, de celle qui crie et saigne et s'arrache la chair dans l'écroulement des mondes et crache son désir par ses blessures, et lance l'insulte de ses poings et de ses cris jusqu'à la pure indifférence des étoiles »[19]. Rodin conçoit et modèle de 1880 à 1888 environ la *Porte de l'Enfer* à la lumière des *Fleurs du Mal* ; il les lit et relit sans cesse, il les illustre, il en inscrit des passages à la base de ses groupes ; c'est ainsi, rapporte Judith Cladel, qu'il intitula le couple appelé d'abord l'*Enlèvement : « Je hais le mouvement qui déplace les lignes »* ; puis dans le même poème la *Beauté*, « il choisit, comme désignation, restée, cette fois, définitive, le vers : « Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre...[20] »

Et la *Porte* toute entière, dominée par une inscription tirée de Dante : « Lasciate ogni speranza voi ch'entrate » est marquée par l'angoisse et le pessimisme de Baudelaire au point d'avoir été perçue comme la transposition plastique de l'œuvre poétique de celui-ci. Les contemporains le ressentaient vivement et Rodenbach le souligne dans *l'Elite* : « Oh ! ces pâles marbres, ces nocturnes bronzes, témoignage de nos passions fixé par le sculpteur, et qui attestent à l'humanité effarée que l'amour au fond est tragique et ressemble surtout

Cat 238

au malheur. Il y a loin de ces figures à celles du Baiser. Celle-ci est l'hymen des premiers jours du monde (...) Après viennent les tourments que les amants se créent à eux-mêmes, ou que leur suscitent l'appauvrissement du sang, les nerfs, les vices, la frénésie de leur désir même. Alors ce sont des étreintes fiévreuses, les corps cabrés par le fouet des excitants, vins et drogues, les enlacements jaloux et fous, les caresses qui s'évertuent après un nouveau péché, les passions équivoques. M. Rodin, novateur de la volupté, est allé jusqu'au bout. Il a suivi l'humanité jusqu'en ses pires erreurs et délires des sens là où on aboutit aux étreintes dans le vide, aux coupables délices d'Onan et de Lesbos[21]. »

Sorti de la *Porte*, le *Fugit amor* **(Cat 238)** dont Damé avait donné en 1877 une version encore néo-classique, renvoyant à la légende de Psyché (plâtre, Paris, musée du Petit Palais) devient l'image d'une course irrémédiable à l'abîme, course tragique comme le souligne le visage du jeune homme — d'ailleurs édité séparément par la suite sous le titre *Douleur* — : « il y règne un accent douloureux, et l'impression de mort, de perte irréparable, s'y mêle à la première sensation qui est de volupté. Rivés l'un à l'autre, deux êtres

Cat 238
Auguste RODIN
Fugit amor
Petit groupe bronze, 1881
H. 0,388 ; L. 0,46 ; P. 0,335
Inscription : Sur la plinthe haute : *Rodin*. Sur la plinthe basse : *Rodin*. Sur la doucine : *A mon cher ami et élève G. Natorp. Rodin.*
Historique : Coll. Natorp (sculpteur, élève de Rodin). Coll. Sée. Coll. Cosson, 1913. Legs Cosson 1926. Modèle exécuté en 1881 en liaison avec la *Porte de l'Enfer* dans laquelle il apparaît deux fois. Isolé et redressé, l'homme dont la tête reprise du premier groupe d'*Ugolin* (1876) fut éditée séparément sous le titre *Douleur*, devient *l'Enfant prodigue.*
Exposition : Plâtre, 1887, Paris, Galerie Petit.
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 2241).

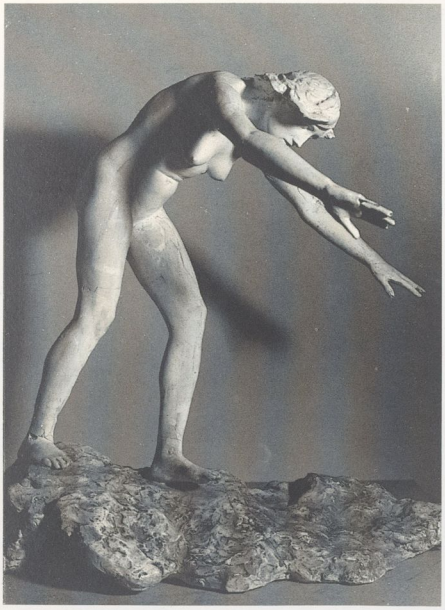
Cat 239
Camille CLAUDEL, 1864-1943
L'Age mûr ou ***La Fatalité***
Groupe plâtre, vers 1894
H. 0,870 ; L. 0,995 ; P. 0,525
Historique : Première version du groupe dont la version définitive très avancée en 1895 fut exposée en 1899. Coll. Paul Claudel. Don P. Claudel, 1952.
Exposition : Deuxième version : Figure de la *Jeunesse* (sous le titre *Le Dieu envolé*), plâtre, 1894, Paris, Salon S.N.B.A. n° 35. *Ensemble*, plâtre, 1899, Paris, Salon S.N.B.A. n° 28 ; bronze, 1903, Paris, Salon S.N.B.A. n° 2658.
Paris, musée Rodin (inv. S. 1378).

Cat 239

sont transportés rapidement dans les airs. La femme dédaigneuse, méprisante, semble ne point voir, ne point sentir le jeune homme qui tout défaillant s'accroche à elle. Tous deux s'en vont parallèlement vers le néant[22]. »

Au groupe de Rodin fait écho *l'Age mûr* (Cat 239) de Camille Claudel, dont l'œuvre d'inspiration beaucoup plus personnelle, faite de « sentiment en étreinte passionnée avec l'imagination »[23], a été admirablement interprétée par Paul Claudel : « L'œuvre de ma sœur, ce qui lui donne un intérêt unique, c'est que toute entière elle est l'histoire de sa vie, son vestige (...). C'est une âme passionnée qui s'exprime[24]. » *L'Abandon* (plâtre, Salon S.A.F., 1888, Châteauroux, musée Bertrand ; marbre 1905, Paris, musée Rodin), *la Valse* (plâtre, Salon S.N.B.A., 1883, détruit ; exemplaires bronze), *l'Age mûr* retracent les étapes de sa liaison avec Rodin, tandis que *Clotho* (plâtre, 1893, Paris, musée Rodin), « fileuse infernale prise à son propre piège (qui) se débat comme une araignée engluée dans sa toile, présage les fils de la destinée qui s'embrouillent dans la vie de Camille au point de lui faire perdre la raison »[25].

Dans *l'Abandon*, c'est « la seconde avant le contact »[26]. Puis vient *la Valse*, dont Debussy garda toujours un exemplaire sur son bureau[27]. « La Danseuse — celle qui entend la musique, c'est elle ! — par-dessous le danseur qui l'a empoignée et qui l'entraîne dans un tourbillon enivré[28]. » Mais la séparation était inévitable, hâtée « par une violence effroyable de caractère et par un don précoce de raillerie » chez Camille qui ne pouvait « assurer au grand homme la parfaite sécurité d'habitudes et d'amour propre qu'il trouvait auprès d'une vieille maîtresse »[29]. Les deux groupes de *l'Age mûr*, les deux chapitres du drame, sont l'expression même par les attitudes, les expressions, la tension des diagonales et le vide croissant au centre de la composition, du déchirement qui devait conduire l'artiste à la folie : tandis que le premier offre l'image d'un axe de balance (l'homme) qui oscille encore, le second est construit sur des obliques soulignées par un jeu de courbes annonciatrices de l'Art nouveau : par leur dynamisme, elles indiquent le choix de l'homme, et son départ. Cependant la *Jeunesse* se traîne derrière lui et se penche en avant, mains tendues, au risque de perdre l'équilibre. « Cette jeune fille à genoux (...) c'est ma sœur ! Ma sœur Camille — implorante, humiliée, à genoux, cette superbe, cette



Cat 240

orgueilleuse, c'est ainsi qu'elle s'est représentée (...). C'est ça pour toujours qu'elle nous a laissé à regarder ! Et savez-vous ? Ce qui s'arrache à elle en ce moment même sous nos yeux, c'est son âme ! c'est tout à la fois l'âme, le génie, la raison, la beauté, la vie et le nom lui-même[30] ! » Exposée dès 1894 sous le titre le *Dieu envolé*, c'est la première figure du groupe à avoir trouvé sa forme définitive, grâce peut-être au tableau de Hodler, *La Communion avec l'infini* (Bâle, Kunstmuseum) : présenté l'année précédente au même Salon, il représente dans un paysage une femme nue dont les bras tendus vers le ciel « comme pour une prière » et la tête légèrement penchée sur l'épaule sont peu différents de ceux du *Dieu envolé*.

Au pessimisme qui marque cette conception de la passion fait écho une vision angoissée de l'existence dont *Sur le chemin de la vie* **(Cat 240)** offre le symbole même : après *Nos Destinées* (plâtre, Salon S.N.B.A., 1898), inspiré par la course des nuages dans le ciel et destiné à évoquer la fuite rapide et inéluctable de la vie, Saint-Marceaux conçoit pour le tombeau familial cette figure représentant une « pauvre femme nue, aveugle, qui s'avance à tâtons et trébuche, les bras tendus hors d'un linceul qui pèse à ses épaules comme une chape de plomb »[31].

Influencée par le Rodin de *la Porte de l'Enfer*, dans sa recherche d'expressivité formelle, cette œuvre offre une vision de l'existence qui est commune à de nombreux artistes symbolistes, mais forme un contraste d'autant plus vif avec celle qu'apporte le *Lit* de Lacombe (exposé en 1896, Paris, musée d'Orsay) que celui-ci fut créé par l'artiste pour lui-même au moment de son mariage — ses filles y virent en effet le jour — tandis que *Sur le chemin de la vie* est une statue à destination funéraire. Si *Mort et Volupté* **(Cat 46)**, l'une des premières œuvres sculptées de Lacombe, témoigne d'une morbidité encore très baudelairienne, le *Lit*, constitué de quatre panneaux traités avec un souci de simplification linéaire, exprime une confiance dans la vie qui répond à la sérénité de Dampt ou de Maurice Denis : tandis que le premier orne le chevet du *Lit* de 1896 de la frise des *Heures* et de trois reliefs représentant la *Maternité*, l'*Amour* et la *Vie du couple*, le second exécute pour sa chambre à coucher des panneaux décoratifs évoquant les *Fiançailles*, la *Naissance*, l'*Enfance*, la *Prière du soir*... (1897, Saint-Germain-en-Laye, musée du Prieuré). Le *Lit* de Lacombe a lui aussi pour thème l'*Existence humaine*, illustrée par trois scènes figuratives et réalistes, la *Naissance*, l'*Amour* et la *Mort*, auxquelles vient donner leur orientation définitive, à la tête du lit, un quatrième panneau, d'un symbolisme à la limite de l'hermétisme (Fig 415) : « Les visages des deux amants sont fusionnés en un seul, monumental, par la contraction des spirales d'un serpent, symbole du renouveau perpétuel et des forces inextinguibles qui régissent l'univers. Un double pentacle

Fig 415

Fig 416

laisse jaillir des spermatozoïdes alors qu'une grande feuille lancéolée symbolise les organes sexuels féminins. Rarement l'essence mystérieuse du don de la vie aura été à tel point ramassée[32]. »

La quête de la pureté

Lié au mythe de l'androgyne et s'opposant à l'image de la passion dévastatrice dont Rodin et Claudel se font les interprètes, le thème de la pureté ou de la virginité fut très en honneur dans l'orbite du symbolisme, en particulier chez les adeptes de la Rose+Croix[33] : tandis que Gauguin dans la *Perte du pucelage* (1890-1891, Norfolk, Chrysler Museum) montre « une vierge saisie au cœur par le démon de la lubricité »[34], Dampt et Marquet de Vasselot restent fidèles à une conception allégorique plus traditionnelle : la *Virginité* de l'un (ivoire, Salon S.A.F., 1888, non localisé) comme la *Pureté au-dessus des vices* de l'autre (Fig 416) sont figurées par des jeunes femmes nues tenant des lis, la seconde offrant toutefois l'intérêt d'être placée sur une belle base de bronze constituée par un enchevêtrement de figures démoniaques. A son tour, peut-être sous l'influence de Huysmans[35] qu'obsédait

Cat 240
Charles-René de SAINT-MARCEAUX, 1845-1915
Sur le Chemin de la vie
Esquisse, plâtre, vers 1906
H. 0,675; L. 0,415; P. 0,68
Inscription : Sur la terrasse : *Saint-Marceaux.*
Historique : Etude pour la figure recouverte d'un voile, en marbre, destinée au tombeau de la famille Saint-Marceaux au cimetière du Nord à Reims. Don de Mme René de Saint-Marceaux, 1922.
Exposition : Marbre, 1907, Paris, Salon S.N.B.A. n° 2082.
Reims, musée Saint-Denis (inv. 922-10-9).

Fig 415
Georges LACOMBE, 1868-1916
L'Existence humaine
Bois, avant 1896
Paris, musée d'Orsay

Fig 416
Anatole MARQUET DE VASSELOT, 1840-1904
La Pureté au-dessus des vices, détail de la base
Marbre et bronze, 1900
Paris, mairie du Ve arrondissement

Cat 241
Pierre ROCHE, 1855-1922
Délivrance
Rétable allégorique composé de sept bas-reliefs, plomb, et d'un buste, plâtre, dans un cadre en bois, 1905-11
H. 1,95; L. 1,95; P. 0,18
Inscription : Au milieu en bas : *La Délivrance.* Sur chaque relief, le nom d'un des sept péchés capitaux, *Colère, Avarice, Envie, Orgueil, Luxure, Paresse, Gourmandise* et le monogramme R. Sur la base du buste : *Ne dire Ne voir N'entendre pas le Mal.* Sur le côté : *Pierre Roche 191?*
Historique : Don de Mme P. Roche, 1923.
Exposition : Plâtre, 1905, Paris, Salon S.N.B.A. n° 1877. Plomb, 1911, Paris, Salon S.N.B.A. n° 2001.
Roubaix, Ecole nationale supérieure des Industries textiles (inv. 10.446 et 943 pour les reliefs ; 10.449 et 946 pour le buste).

Cat 241

lui aussi la lutte entre pureté et sensualité[36], Pierre Roche reprend ce thème, mais l'interprète de façon très originale avec le rétable intitulé *Délivrance* **(Cat 241)**.

Cet ensemble auquel il devait donner un pendant, les *Sept Œuvres de miséricorde*, en 1910, ne prit sa forme et sa signification définitive qu'en 1905, par l'adjonction d'une pure figure féminine portant l'inscription *Ne dire, ne voir, n'entendre pas le mal*. Roche travaillait cependant depuis plusieurs années sur le thème des péchés capitaux et en avait donné différentes versions[37] dont le caractère graphique se retrouve dans les images saisissantes de Roubaix : pour chacune de celles-ci qui ne sont pas sans rappeler par ailleurs les silhouettes modelées par Rodin sur la partie inférieure des pilastres de la *Porte de l'Enfer*, Roche a su trouver le détail ou l'attitude qui suggère immédiatement le péché en question, et leur très léger relief met en valeur un dessin remarquablement expressif.

On peut également se demander s'il existe un lien entre *Délivrance* et la *Porte* de Carrièes (Fig 417) dont le modèle fut présenté au Petit Palais à partir de 1904. Commandée en 1889 par Winaretta Singer, alors princesse de Scey-Montbéliard, celle-ci devait fermer la pièce où était conservé le manuscrit de *Parsifal*. Alexandre, le biographe de Carrièes, soutenait que « de sens, il n'en faut pas chercher : (il) n'en a point voulu : il est inutile de découvrir là des allégories, des symboles ou des philosophies... »[38]. Cependant la fragile et pure silhouette de la *Demoiselle* qui apparaît dans la gueule monstrueuse que forment en se joignant les deux montants, eux-mêmes ornés de masques grimaçants, n'évoque-t-elle pas, comme aurait pu le souhaiter Wagner, le triomphe du bien et de la pureté sur les forces du mal ?

Fig 418

Et n'est-ce pas encore à cette quête de la pureté que l'on peut attribuer, au moins partiellement, le succès du thème de la décollation de saint Jean-Baptiste, en sculpture comme en peinture et en littérature[39] : dès 1884, année même de la parution du roman de Huysmans, *A rebours*, Ringel d'Illzach exposa un *Chef de saint Jean*, en cire polychrome, dont l'appartenance au symbolisme et l'aspect visionnaire — encore soulignés par la transposition à l'eau-forte (Fig 418) — furent immédiatement notés par la critique : « On dirait que ce buste tragique a inspiré à M. Huysmans ces lignes de son dernier roman : le chef décapité du saint regardait livide, la bouche décolorée, ouverte, le cou cra-

Fig 417

Fig 417
Jean CARRIÈS
Porte de Parsifal
Maquette plâtre, 1889-1894
Paris, musée du Petit Palais

Fig 418
Désiré RINGEL D'ILLZACH, 1847-1916
Chef de saint Jean-Baptiste
Cire polychrome, 1884
Non localisé
D'après l'*Art*, 1884, n° 2, p. 35

Fig 419
Jean CARRIES
Charles Ier
Bronze, 1887
Paris, musée d'Orsay

Fig 420
Jean DAMPT, 1854-1945
Au seuil du mystère
Plâtre, 1892
Non localisé
D'après le catalogue illustré du Salon S.N.B.A., 1892

Fig 419

moisi, dégouttant de larmes...[40] ». Parmi les pièces de sa collection, Des Esseintes, le héros de Huysmans, éprouvait en effet une prédilection pour l'*Apparition* de Moreau: exposée au Salon de 1876, cette aquarelle (Paris, musée du Louvre) représentant l'apparition de la tête coupée de saint Jean à Salomé, exerça une véritable fascination sur les écrivains et les artistes symbolistes, et Ringel s'en inspira certainement pour son propre *Chef de saint Jean*, présenté verticalement, les yeux écarquillés, le couteau planté dans le cou, et non couché sur un plat comme on le voit plus souvent.

A leur tour, Rodin[41], Baffier[42], Fix-Masseau[43] cédèrent à l'attirance des têtes coupées, créant ainsi une véritable série de chefs de saint Jean parmi lesquels celui de Ringel avait certainement une place à part en raison de son hyperréalisme; de son côté Carrière se singularise en remplaçant le prophète par le roi d'Angleterre, Charles Ier, et tire de la décollation de celui-ci une composition imaginative sans aucune référence historique, présentant de façon presque abstraite la tête élégante et apaisée du roi sur un coussin en partie recouvert de sa chevelure épandue (Fig 419).

Le goût du mystère et la poursuite de l'insolite

On ne peut négliger enfin tout un aspect du symbolisme, caractérisé par « la passion de l'insolite, de la bizarrerie (...) un goût du mystère qui nous promet quelques frissons rarissimes »[44], et frise parfois l'ésotérisme: en reprenant le titre de l'ouvrage de Stanislas de Guaïta, *Essais de sciences maudites. Au seuil du mystère* (1886), ouvrage qui avait placé son auteur à la tête du mouvement occultiste contemporain[45], Dampt, dans la figure intitulée *Au Seuil du mystère* (Fig 420), veut représenter « l'inconnu qui nous attend au-delà de la mort: il a naturellement choisi comme symbole un être différent de l'humanité et que cependant nous pouvons concevoir: un androgyne. Debout, en une attitude immuable, il regarde fixement devant lui et ses yeux verts semblent percer l'obscurité du destin. Ses mains tiennent horizontalement un glaive qui voile le sexe, et de grandes ailes sont prêtes à enlever du sol cet être mystérieux, qui

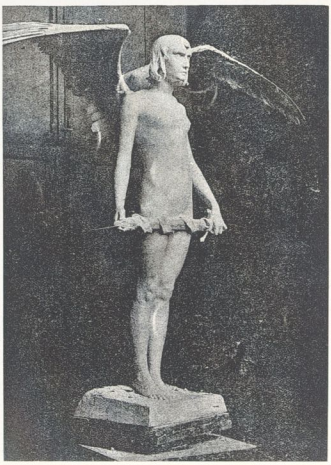


Fig 420

n'appartient pas à la vie, et dont les pieds reposent sur l'amour et la mort abattus sur le socle de la statue »[46].

Au Seuil du mystère n'exista qu'à l'état de plâtre ; pourtant le goût du mystère et de l'étrange s'exprime souvent à la fois dans les sujets et dans les matériaux, contribuant à donner aux œuvres un aspect précieux ou étrange qui n'est pas sans rappeler les recherches d'un Moreau ou d'un Redon, le raffinement d'un Des Esseintes.

Pour la statuette intitulée le *Secret* **(Cat 242)**, Fix-Masseau teinte et patine le bois de façon à obtenir l'aspect du métal. Dampt, habile artisan, mélange et colore les matières. Mais c'est Pierre Roche qui a sans doute poussé le plus loin l'invention dans le domaine des procédés techniques : il met au point des « estampes en relief », les gypsographies, un des aspects de son œuvre dans lesquels il se montre le plus constamment attiré par le symbolisme (Fig 421) ; « il rêve de matières rarissimes à l'apparence imprévue, compliquée... » : il présenta ainsi au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1897 une extraordinaire *coupole* et une petite *Aphrodite d'or*, en terre lustrée, « dressée, les pointes tendues, sur deux dauphins, une petite déesse martelée de touches violacées, de touches bleutées, de touches virides, de touches dorées, dans l'épiderme de laquelle semblent se mirer les essaims des vagues purpurines, traversées d'or fauve au coucher du soleil »[47].

Fig 421

Cat 242

Fig 422

Cat 242
Pierre-Félix FIX-MASSEAU, 1869-1937
Le Secret
Statuette, acajou (teint en vert pour le revers du voile, doré pour le bandeau et le galon extérieur du voile) et ivoire (cofret), 1894
H. 0,76; L. 0,175; P. 0,18
Inscription: Sur le socle à droite: *Fix-Masseau.*
Historique: Acquis par l'Etat en 1894. Lyon, musée des Beaux-Arts, de 1896 à 1982.
Exposition: 1894, Paris, Salon S.N.B.A., section objets d'art n° 459.
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 3638).

Fig 421
Pierre ROCHE, 1855-1922
Méduse
Gypsographie, 1907
Paris, bibliothèque nationale, cabinet des estampes

Fig 422
Pierre-Félix FIX MASSEAU
L'étrange Passant
Plâtre, vers 1896
Non localisé
Photographie, Paris, coll. part.

Cat 243
Georges LACOMBE, 1868-1916
Isis
Relief, acajou polychrome, 1895
H. 1,15; L. 0,62; P. 0,107
Inscription: Au dos, en bas à gauche, à l'encre: *ce bois appartient à ma dame Gabrielle Wenger. Georges Lacombe.*
Historique: Coll. famille de l'artiste. Coll. Robert Walker. Acq., 1982.
Exposition: 1895, Paris, Salon des Indépendants, n° 810.
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 3627).

Cat 243

Mystère et étrangeté, que Ringel dont la principale vertu était de « haïr la banalité »[48], avait été l'un des premiers à manifester, trouvent leur source d'inspiration dans les contes et légendes où puisèrent également écrivains et peintres (Maeterlinck, Moreau dont l'exégète, Gustave Schuré, s'était d'abord consacré à l'étude des légendes et avait notamment publié un ouvrage intitulé *Les grands Initiés*, en 1889). Fix-Masseau et Dampt s'inspirent du Moyen Age, mais tandis que le premier le voit sous un aspect chevaleresque et idéal peu éloigné de l'image qu'en donnent les Préraphaélites (*Le Chevalier Raymondin et la fée Mélusine*, ivoire, acier et or, Salon S.N.B.A., 1894, coll. part.), le second en offre l'aspect le plus trouble : en 1897 il présentait ainsi le *Flambeau du Mal*, « un moine, le capuce baissé, les yeux rivés à quelque peccamineux grimoire, dévorant de coupables phrases, tout frémissant d'une damnable curiosité, oublieux également des vœux passés, des châtiments futurs, en route pour l'abîme. Puis c'est encore *l'Etrange Passant* (Fig 422), un vieillard ambigu, au torse plat, aux longs cheveux coiffés d'un hennin strié d'or, vêtu d'une simarre trouée, les yeux vides et pressant sur son cœur une viole où dorment d'affolantes chansons... »[49].

Cependant, Roche s'attache aux légendes bretonnes (la *Fée Morgane*, bronze et plomb, 1904, Paris, musée d'Orsay) et Lacombe remonte jusqu'aux mythes égyptiens avec *Isis* **(Cat 243)**, laquelle n'est sans doute pas étrangère au cours d'occultisme professé par Jules Bois en 1893. Isis est le symbole de la terre mère, nourricière de tous les êtres : « De ses seins qu'elle presse jaillit le lait d'où naissent des fleurs pentamères, c'est-à-dire à cinq pétales, symbole de vie comme le pentogramme à cinq branches. Le pentogramme est alors le symbole des Pythagoriciens, celui de l'amour, de la santé, de l'harmonie vivante : Lacombe et Ranson le font porter à leurs enfants, autour du cou, à la place de la croix traditionnelle. Les longs cheveux d'Isis donnent naissance aux racines des arbres, dont la frondaison se rejoint au-dessus de la tête, en une véritable couronne, la couronne des mages (réservée à celui) qui s'unit à Dieu pour manifester la vérité et espérer la justice (et qui) entre dès cette vie en participation de la puissance divine sur les êtres et sur les étoiles, récompense éternelle des esprits affranchis »[50].

Le symbolisme n'est donc pas un style, puisqu'il peut prendre les formes les plus diverses, mais plutôt une façon d'exprimer les choses à travers des thèmes privilégiés qui se répondent en littérature, en peinture, en sculpture. Celle-ci a cependant du mal à suivre toujours les autres formes d'expression artistique, mais elle offre tout de même un écho de la fascination de la mort, par exemple, dans la série des têtes coupées, ou de l'attrait exercé par le monde du rêve et de l'imaginaire à la fois dans des œuvres comme la *Fin d'un rêve* de Dampt (marbre, Salon S.N.B.A., 1889-1898, Amiens, musée de Picardie), et plus encore dans les silhouettes fantastiques des *Péchés capitaux* de Roche.

Mais c'est peut-être lorsqu'elle cherche à exprimer le plus abstrait, c'est-à-dire l'essence même d'un être ou d'une chose, ou la puissance créatrice de l'esprit, que la sculpture symboliste atteint à ses plus grandes réussites : l'*Autoportrait* de Carrière, le *Balzac* de Rodin, l'*Age mûr* de Camille Claudel, auxquels on pourrait joindre la *Pensée* de Rodin et peut-être aussi, dans un registre beaucoup plus modeste mais très imagé, le *tombeau de Baudelaire* inauguré au cimetière Montparnasse en 1902, trente-cinq ans après la mort du poète ! José de Charmoy a tenté d'y suggérer la pérennité de l'esprit au-delà de la mort : le buste de la *Pensée amère* — proche parente du *Penseur* de Rodin — que menace un animal monstrueux, mi-sauterelle, mi-chauve-souris, domine, comme s'il en émanait, une dépouille anonyme serrée dans des bandelettes.

Antoinette LE NORMAND-ROMAIN

XIII, 2
Primitivisme

Fuir ! là-bas fuir !

Mallarmé, 1865

Cat 244 à 249
Fig 423 à 431

« Magie noire et chiqué blanc »[1], cette boutade employée pour définir l'« art primitif » prend tout son sens dans un contexte symboliste, et correspond bien aussi à la pensée de J.-C. Pauvert pour qui la « notion d'art primitif est une création occidentale des esthéticiens et des ethnologues ». Le primitivisme peut apparaître comme le contrepoint et même l'antithèse du symbolisme englué dans ses formes et ses idées fin de siècle ; pourtant ce rapprochement serait justifié dans une perspective XIXe siècle. Le « symbolisme maori » de Gauguin a trouvé en Huysmans, Segalen et surtout Morice d'ardents défenseurs ; après Baudelaire comme Rimbaud, Gauguin va « au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau »[2]. Le XXe siècle cherche plutôt les affinités qui existent entre l'art tribal et le modernisme[3], à l'origine de toute une avant-garde. Une tentative de définition de l'« art primitif », son importation, son implantation en Occident permet de préciser la spécificité du « primitivisme » au XIXe siècle, en particulier en sculpture, chez Gauguin qui eût un rôle « phare », de découvreur et d'initiateur.

Quand le qualificatif « primitif » définit un art, il est synonyme de simple, archaïque et premier dans un sens historique, évolutionniste, le monde contemporain étant considéré comme l'aboutissement de stades antérieurs primitifs ; originel, proche de l'état de nature, il peut aussi s'appliquer à la préhistoire. Sa simplicité et sa spontanéité en font un art non élaboré, un peu rude, différent des arts classiques de la Grèce, de Rome ou de la Renaissance, considérés comme plus réalistes et plus évolués ; primitif devient substantif pour évoquer l'art, lié à la religion, de Byzance et de la pré-Renaissance.

Le terme « primitif », appliqué à une culture, doit être employé avec prudence car il peut être péjoratif et teinté d'ethnocentrisme. Un développement technique moins avancé n'est pas le seul critère qui permette de hiérarchiser les sociétés, il n'engendre pas automatiquement une infériorité artistique. Les qualificatifs « tribal » ou « traditionnel » ont remplacé « sauvage », barbare et même parfois exotique ou premier. Péjoratif ou ironique, à l'origine, le mot « primitif », comme gothique et impressionniste, en l'absence de meilleur terme, a été retenu et même consacré par l'ethnographie et l'histoire de l'art.

Pour le XIXe siècle, l'art primitif a un sens très étendu et regroupe tout ce qui n'est pas occidental, il peut concerner des arts aussi différents que ceux des grandes civilisations : l'Egypte, la Perse, l'Inde, le Cambodge, Java, le Mexique, le Pérou, et même le Japon. Il s'applique également au Moyen Age, à l'art populaire et à la Polynésie. Il est nécessaire de prendre les mêmes critères que ceux du XIXe siècle. Aujourd'hui son sens s'est considérablement réduit : il est l'« art des peuples sans écriture ».

L'épopée de l'art primitif, sorte de voyage au long cours, raconte sa lente émergence du magma de la « curiosité » jusqu'à son ascension vers le Panthéon esthétique universel. Un rapide historique de l'introduction de l'art primitif en Occident permet de mieux comprendre le mythe qui va l'auréoler. D'abord, simple conséquence de relations commerciales avec le monde extérieur, les objets rapportés en Europe sont regroupés dans les « cabinets de curiosités ». De Montaigne aux Encyclopédistes, la découverte des modes de vie différents permet de relativiser la pensée classique. Les œuvres du « noble et bon sauvage » cher à Rousseau, paraissent, à l'époque, aussi étranges et exotiques que leurs auteurs. Au XVIIIe siècle, l'exotisme, largement révélé dans l'art européen, accroît son aire géographique et, à la suite des voyages-découvertes de Bougainville et Cook, délaisse

Les notes du chapitre XIII,2 se trouvent page 425.

un peu l'Afrique et l'Amérique, au profit de l'Océanie. Les objets rapportés par les navigateurs sont accueillis dans les musées de la marine ou, le plus souvent, dans les muséums d'histoire naturelle (l'étude de l'homme « primitif » étant une sorte d'annexe de la zoologie). Conséquence de mouvements iconoclastes, à la suite du succès des missions religieuses et preuves des conversions, les objets rejetés par les néophites sont récupérés et constituent les musées des missions. Mais aussi, conséquence du mouvement colonial qui s'exerce au XIXe siècle sur les « terres non civilisées », de nombreux objets sont introduits en Europe. Ces « objets-preuves » (de la découverte, de la conversion, de la conquête) ces créations « primitives », suscitent, avec le développement de l'ethnologie, un intérêt nouveau et deviennent l'objet d'études scientifiques. Des missions, prenant parfois l'allure de rafles, partent à la quête de témoins de civilisations différentes ; ces œuvres, quelques fois rapportées avec des informations plus fonctionnelles qu'esthétiques, enrichissent les collections des musées d'ethnographie.

En France, à la fin du XIXe siècle, le public peut découvrir des objets d'origine africaine, américaine ou océanienne dans différents lieux. Plusieurs musées parisiens en possèdent : le Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, le Muséum d'Histoire naturelle, le musée de l'Artillerie, héritiers des anciennes collections royales ou des saisies révolutionnaires ; ils réunissaient ces objets pour l'« instruction » de tous. Pendant la seconde partie du XIXe siècle, le musée de la Marine se développe au Louvre, alors que celui des colonies se crée en 1855 au Palais de l'Industrie. Au moment des Expositions universelles des objets de civilisations non européennes sont présentés à Londres dès 1851, et à Paris en 1855. En 1878, les points d'expositions se multiplient (Palais des Sciences anthropologiques, Pavillons des Colonies et au Trocadéro, une exposition ethnographique parallèlement à celle des arts anciens). Le musée ethnographique des Missions scientifiques créé en janvier 1878, à la demande du Dr Hamy devient le noyau du musée d'Ethnographie du Trocadéro. Ce musée, qui récupéra des œuvres données par les organisateurs, n'ouvrit ses portes qu'en 1882 : organe permanent et centralisateur, il réunit des fonds importants.

A l'Exposition universelle de 1889, des objets exotiques apparaissent dans les palais et pavillons des colonies françaises, les reconstitutions de villages (par exemple canaque ou sénégalais), les pavillons étrangers, l'exposition des Missions scientifiques au Champ de Mars. L'exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques et celle de l'histoire de l'habitat sont présentés d'un point de vue chronologique. En 1900, les pavillons coloniaux se multiplient autour du Trocadéro et l'accent est mis sur les reconstitutions des dioramas, sur l'Océanie par exemple.

La notion d'exotisme est au cœur du primitivisme. Il est depuis longtemps une source d'inspiration qui prend la forme de l'orientalisme, surtout au XVIIIe puis au XIXe siècle, ou de l'« africanisme »[4], au moment de la colonisation. « L'élargissement des horizons figuratifs »[5] exerce sur les artistes l'attrait et la fascination de l'inconnu. Ils célèbrent un « certain luxe barbare d'autrefois » proche du paganisme de Baudelaire ou Delacroix. Les artistes, comme les explorateurs, ou même les ethnologues qu'ils accompagnent, portent leur attention sur le pays, ou les peuples qu'ils visitent, mais assez peu sur leur art. Par exemple, quand William Hodges ou Sydney Parkinson (qui accompagnent Cook dans son voyage autour du monde), ou même Pierre Loti, dessinent les grandes statues de l'île de Pâques, ils en font un relevé exact et agissent plus en reporters qu'en véritables créateurs, beaucoup de ces dessins furent publiés pour illustrer des articles ou récits de voyages ; de nombreuses revues servirent à diffuser les images d'objets primitifs exotiques[6].

Le sculpteur Herbert Ward (1863-1913) voyage en Nouvelle-Zélande, en Australie, à Bornéo puis au Congo, où il accompagne Stanley. Pendant cinq ans, en Afrique, il vit avec les Congolais, apprend leur langue, dessine et photographie. Ses mémoires[7] et les collections installées dans son atelier parisien prouvent qu'il apprécie les « travaux véritablement artistiques », exécutés par les indigènes. Pourtant sa sculpture est avant tout naturaliste, conforme aux recherches d'anthropologie physique de son époque, il représente un type ethnique *« Jeune fille Ba-Kongo »* (Paris, musée d'Orsay). Si ses thèmes sont africains, il les traite dans un style occidental. Dans une esthétique comparable, la *Vénus africaine* (Fig 408) ou le *Nègre du Soudan* (Paris, musée d'Orsay), acquis par l'Etat en 1857, montrent que Charles Cordier « est devenu sculpteur-ethnographe » ; il crée une cinquantaine de bustes de divers types ethniques pour la Galerie d'anthropologie du Muséum d'Histoire naturelle de Paris[8] (cf. ch. XII, Rationalisme et réalité : la nouvelle image de l'homme). *Le sculpteur de fétiche* de Ward (Fig 423) est une sorte d'interrogation réaliste sur un sculpteur noir, un collègue étranger au travail, le réalisme ethnique de l'africain est rendu avec une précision anatomique, photographique, son outillage et même l'idole sculptée sont extrêmement fidèles. Au cœur de la création, Ward reste un artiste occidental de la fin du XIXe siècle, il n'est pas question pour lui d'imiter le style de son modèle. Même si l'œuvre exotique primitive est

Fig 423

reconnue comme artistique, la sculpture de Ward n'en est pas affectée, il n'a pas su en découvrir la leçon. Il a reconnu et donc un peu créé, comme certains ethnologues, l'art primitif, mais il ne peut être question de « primitivisme » qu'avec la réaction artistique occidentale face aux œuvres primitives.

Des recherches dans les fonds d'ateliers d'artistes permettraient sans doute de retrouver des albums photographiques ou des coupures de presse, sorte de dossiers documentaires comme celui d'Achille Deveria, contenant des échantillons de tapa (Bibliothèque nationale)[9]. Des artistes possédaient des objets exotiques comme Gustave Boulanger, pour sa part, Jean-Léon Gérôme fut chargé de la section consacrée à l'ethnographie des peuples hors d'Europe pour l'Exposition des arts anciens en 1878. Des photographies de l'atelier du sculpteur Ward prouvent qu'en plus de l'éternelle panoplie d'armes, il possédait quelques sculptures rapportées de ses voyages[10]. Sarah Bernhardt avait fait faire un meuble à partir de sculptures maori, reçues en 1891, lors de son voyage autour du monde. Certains objets de son bric-à-brac lui furent peut-être donnés par Loti (qui lui dédicaça un dessin). Officier de marine, celui-ci traversa le Pacifique en 1872 et rapporta des objets qui furent exposés au Muséum d'Histoire naturelle, et furent reversés au musée d'Ethnographie du Trocadéro[11]. Dans une lettre de 1894, Lalique propose en don au musée d'Ethnographie du Trocadéro : « un masque de guerre canaque » rapporté par son père. Une des collections les plus importantes fut celle d'Auguste Andreole Alphonse Bertin (1822-1897), car le catalogue de sa vente après décès signale les trente années nécessaires pour réunir ces objets qui témoignent de l'« effort de l'homme à l'état de nature vers un idéal qui chez nous s'appelle l'art », parmi les cinq cents numéros « apparaissent les fétiches, les gri-gri, les Manitou, idoles grotesques ». Le commentateur Maurice Rivais admire le contenu des collections mais le vocabulaire employé est révélateur des idées contemporaines, très condescendantes[12]. Le style de Gauguin, très différent, est beaucoup plus sympathisant et respectueux, sauf peut-être, vis-à-vis de l'« art papou », qu'il traite comme le degré zéro de la création artistique.

Ce n'est pas un hasard si le problème du primitivisme se pose surtout en sculpture, dans son Salon de 1846, Baudelaire écrit : « L'origine de la sculpture se perd dans la nuit des temps ; c'est donc un art de Caraïbes. En effet, nous voyons tous les peuples tailler fort adroitement des fétiches avant d'aborder la peinture » il ajoute dans sa critique de 1859 : « Il résulte des conditions barbares dans lesquelles la sculpture est enfermée qu'elle réclame, en même temps qu'une exécution très parfaite, une spiritualité très élevée[13]. » Cette sentence prémonitoire semble avoir été créée pour Gauguin. L'antériorité de la sculpture en fait un art proche de l'originel, création de formes concrètes, il est moins abstrait que la peinture. D'autre part, l'art primitif est surtout connu par sa sculpture.

Dans ce contexte des années 1880, où l'art primitif est assez rarement reconnu comme tel, il est cependant présent et Gauguin par l'intérêt qu'il lui porte, par ses collections et surtout par son œuvre, va jouer le rôle de révélateur. Son atavisme familial, son enfance au Pérou, ses voyages ont développé chez lui un caractère non conventionnel, sans les préjugés égocentriques de la vie artistique et culturelle de ses contemporains. Gauguin est attentif à tout, à l'étrange, au nouveau. Il s'intéresse à l'art traditionnel breton et le trouve

Fig 423
Herbert WARD
Le sculpteur de fétiche
Bronze, 1906
Cardiff, The National Museum of Wales

Cat 244

digne d'être une source d'inspiration comme l'art du Japon, qu'il a dû connaître pendant les Expositions universelles, ou au musée Guimet. Mais au milieu de la vague japonisante qui marque l'art de la fin du XIXe siècle, Gauguin s'intéresse souvent à l'aspect du Japon le plus novateur, le plus abstrait, mais aussi le plus rude, comme dans les poteries qu'il fait avec Chaplet. Une présentation chronologique permet de regrouper les œuvres pré-tahitiennes avant d'étudier ses créations plus tardives.

Pétri de « plus d'âme que d'argile », ce mot d'Albert Aurier, repris par Gauguin[14] pourrait s'appliquer à l'ensemble de l'élan nouveau qu'il veut donner à sa sculpture céramique, mais surtout au *Pot à tabac en forme de grotesque* **(Cat 244)**[15]. A ce titre assez approximatif, et peut-être récent, il faudrait préférer la dédicace « la sincérité d'un songe à l'idéaliste Schuffenecker. Souvenir. Paul Gauguin ». Cette carte au fond du pot précise ses intentions et le rattache au courant symboliste de sa génération et de ses amis. Il modèle, il teste dans la matière la réalité du rêve, le pouvoir de l'imagination à la recherche du fondamental. « La céramique n'est pas une futilité aux époques les plus reculées, chez les Indiens de l'Amérique, on trouve cet art constamment en faveur. Dieu fit l'homme avec un peu de boue[16]. » L'aspect démiurge de l'artiste y est souligné par l'emploi du matériau, le limon initial et la technique enracinée dans le néolithique ; il évoque la souffrance symbolique du créateur. « Tel le Gauguin du pot, la main étouffant dans la fournaise le cri qui veut s'échapper[17]. » Il s'agit d'un portrait de l'artiste maudit, sorte d'archétype : « Tel un artiste entrevu par Dante durant sa visite à l'Enfer[18]. »

Si le contenu symbolique explique la forme, des raisons techniques ont aussi joué, le retrait de l'argile à forte température tend à en affaisser la surface et en simplifie l'effet : « Une de mes meilleures choses quoique pas très réussie (côté cuisson) ». Les formes irrégulières dessinent en creux un masque ressemblant mais élémentaire, dans le corps du galbe. Une étude phrénologique du faciès et du crâne aurait intéressé autant les anthropologues que les artistes, en cette fin du XIXe siècle, friants des théories de Lavater.

Ce grand pot « représentant vaguement une tête de Gauguin le sauvage » est ainsi décrit par Gauguin, quand il le propose en vain, à Madeleine Bernard, en novembre 1889[19]. Par ce mot Gauguin confie la clé fondamentale de cette sculpture, et même, de la plus grande part de son œuvre. Des références à ce « malgré moi de sauvage » pullulent dans les écrits de ce « sauvage du Pérou »[20]. La comparaison avec le *Vase en forme de tête* (Fig 424)[21], lui aussi façonné en 1889, rend évidente l'inspiration péruvienne. Gauguin a pu connaître les vases à anses à personnages en relief Mochica (Fig 425). Certains vases pré-incaïques de Chancay intègrent un visage

Fig 424

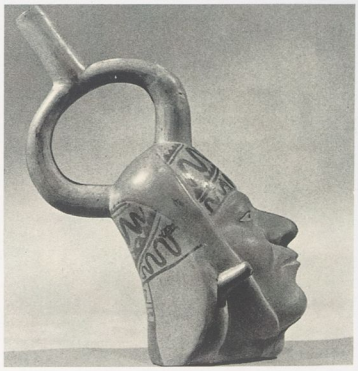


Fig 425

Cat 245

dans le corps de la céramique. Son enfance au Pérou a dû le mettre en contact avec des céramiques précolombiennes dont sa mère rapporte une collection. Les collections de son tuteur, Gustave Arosa, comportaient aussi des pièces d'archéologie américaine[22]. La Galerie américaine du musée d'Ethnographie du Trocadéro a pu aussi lui fournir des modèles. Ce pot apparaît, sous forme très stylisées, dans l'angle supérieur droit de l'*autoportrait au Christ jaune*[23]. La confrontation de ces deux portraits montre une ressemblance convaincante, confirmée par les autres portraits tant peints que sculptés[24], ou par des descriptions littéraires[25]. Dans cette sculpture Gauguin fait une sorte d'autoportrait

Cat 244
Paul GAUGUIN
Pot à tabac en forme de grotesque
Terre vernissée, 1889
H. 0,28; Ø 0,23
Inscription: Sur une carte au fond du pot: « La sincérité d'un songe à l'idéaliste Schuffenecker. Souvenir Paul Gauguin ».
Historique: Collection Schuffenecker. Don Jean Schmit, 1938.
Exposition: Probablement 1891. Bruxelles. *Les XX*. Gauguin nº 4.
Paris, musée d'Orsay (inv. OA 9050).

Fig 424
Paul GAUGUIN
Vase en forme de tête
Grès vernissé, 1889
Copenhague, Kunstindustrimuseet

Fig 425
Céramique de Mochica Perou
Vase à étrier
Terre cuite
New York, the Metropolitan Museum of art

Cat 245
Paul GAUGUIN
Soyez mystérieuses
Bas-relief bois (tilleul) polychrome, 1890
H. 0,73; L. 0,95; P. 0,05
Inscription: En haut à gauche: *Soyez mystérieuses*; en bas à droite: *Paul Gauguin 90*
Historique: En dépôt à Paris chez Chaudet de 1891 à 1901. Collection Gustave Fayet, Béziers; acquis en 1978.
Exposition: 1891. Bruxelles, *Les XX*. Gauguin nº 2.
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 3405).

Fig 426
Paul GAUGUIN
Soyez amoureuses et vous serez heureuses
Bois, 1889
Boston, museum of Fine Arts

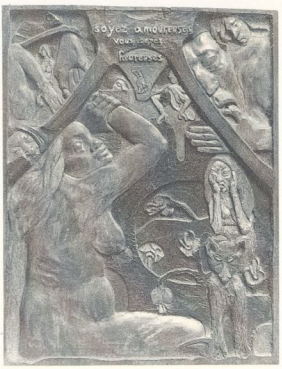


Fig 426

au second degré, portrait intérieur qui révèle son essence profonde. La transformation de la sculpture en pot à tabac n'est pas due au hasard, mais objet utilitaire (comme d'ailleurs une grande part de l'art « primitif »), un usage immodéré du tabac a dû dicter sa fonction. Les traits du visage, la main et le pouce sur la bouche rappellent l'autoportrait qui domine la composition dans l'angle supérieur droit de « *Soyez amoureuses et vous serez heureuses* (Fig 426)[26]. Dans une lettre à Emile Bernard, datée de septembre 1889, Gauguin décrit ce "grand panneau"... "étrange". Gauguin (comme un monstre) prenant la main d'une femme qui se défend ». Tout semble contredire l'effet euphorique du message. Fasciné par le symbole, Gauguin subordonne les matériaux à l'idée. Il signale aussi, « le renard symbole indien de la perversité », qui donne son sens à l'ensemble de la composition ; la figure recroquevillée, reprise de l'*Eve bretonne* semble bien avoir été inspirée à Gauguin par une momie péruvienne[27] et interprétée comme une allégorie de la mort.

Un an après, Gauguin annonce[28] « j'ai accouché d'un bois sculpté, le pendant du premier — *Soyez mystérieuses* **(Cat 245)** dont je suis content et je crois même que je n'ai encore rien fait d'approchant. » Cette œuvre est, en effet, tout à fait exceptionnelle à cause de la qualité du bois et de la virtuosité de la taille. La richesse de la polychromie souligne la beauté linéaire du nu qui, en réserve, se détache en faible relief (dans l'épaisseur du bois), jouant sur les valeurs : le ton chaud du bois ciré ressort sur la tonalité plus froide du vert. Au lieu de donner la prépondérance habituelle à la figure hiératique, frontale et symétrique comme Lacombe dans *Isis* **(Cat 243)** Gauguin change les lois du genre, il rompt avec le bas-relief issu de la tradition néo-classique, il emploie des canons anatomiques différents, une frontalité inversée et un espace syncopé. S'il existe des dos admirables dans l'histoire mondiale de la sculpture, ce sont en général les versos d'œuvres en ronde-bosse et non pas le motif principal, axial de la composition.

Cette figure centrale s'inspire d'un thème déjà traité en Bretagne dans les *Ondines*[29] en peinture et en sculpture, et que Gauguin reprit à Tahiti. L'aspect ambré du bois évoque déjà avant son départ les nus tahitiens. Les influences qu'a subies Gauguin dans ce relief sont multiples. La sourse principale de cette composition est un bois sculpté japonais reproduit par Bing dans le *Japon artistique* d'avril 1889, le commentaire joint insiste sur l'aspect primitif du bois et de la polychromie. La bordure en réserve qui entoure toute la composition rappelle les bois gravés des estampes nippones. A la fin du XIXe siècle, l'art japonais apparaissait « d'un goût barbare merveilleusement artistique » selon l'expression des Goncourt[30].

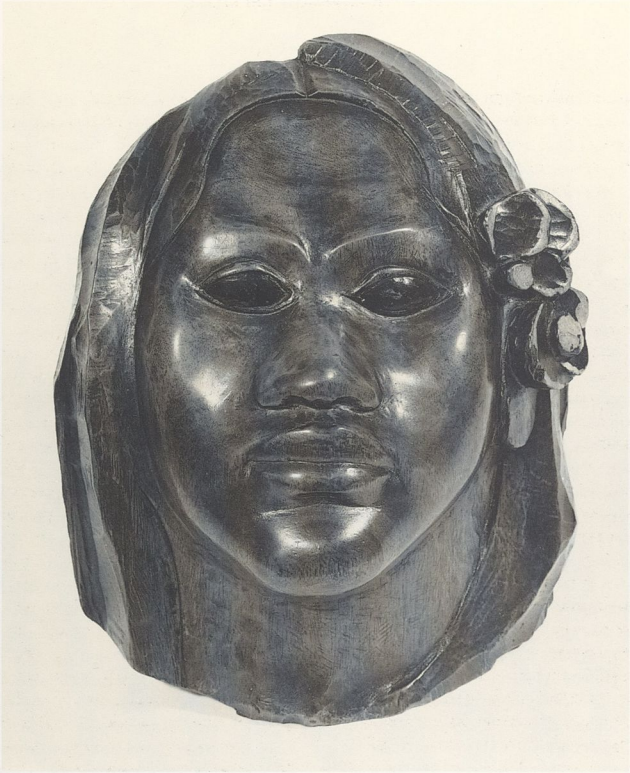
Le médaillon en haut à droite évoque la Lune (Fig 430) et le croissant de sa chevelure accentue cet effet. L'œil rabattu latéralement apparaît de face en amande et ourlé comme dans l'art égyptien, il est dessiné un peu comme un glyphe maya[31]. L'ensemble du relief est inspiré par le folklore breton et en particulier les meubles ou la sculpture religieuse. Un certain nombre d'artistes, Ernest de Chamaillard puis Fernand Maillaud, furent influencés par le mobilier régional traditionnel ou les décors religieux, mais à la différence de celui de Gauguin leur primitivisme resta toujours uniquement folklorique[32].

La figure du bas-relief évoque certaines Saintes Femmes des calvaires bretons, le geste de la main[33] et le visage paraissent énigmatiques et renforcent le message allégorique et impératif inscrit sur le phylactère en un graphisme assez « Art Nouveau ». Cette exhortation au mystère se retrouve chez les symbolistes contemporains. Si les interprétations les plus diverses ont pu être décryptées dans cette œuvre, elle reste cependant ambiguë. Elle s'enracine en fait dans les conceptions esthétiques de Gauguin pour qui « les lois du beau sont bien mystérieuses ». A l'inverse des impressionnistes, il cherche au-delà des apparences dans le « centre mystérieux de la pensée ». Une œuvre d'art doit être, par essence, mystérieuse, c'est ce qui fait son charme, son sens magique. Le profil perdu, quelque peu simiesque et simplifié au centre du bois, explique les réactions virulentes de la critique belge, quand cette œuvre fut exposée, avec son pendant et le *Pot*, au Salon des XX à Bruxelles en 1891. Le regroupement de ces trois pièces majeures est une façon de faire le point sur la sculpture de Gauguin avant Tahiti. La critique le traita de « minus habens » et fit référence à Darwin et Giotto[34]. Il fut également, qualifié de « sculpteur congolais », par les critiques belges familiarisés avec l'art du Congo, leur colonie, présenté dans une grande exposition à Anvers en 1888.

« Mille corrélations s'établissent entre les fétiches des peuplades sauvages et ces sculptures sommaires. » Verhaeren, constatant ce retour « vers les témoignages d'art primitif » est le seul à penser « notre art contemporain est las de lui-même et pour se renouveler il retourne aux sources ». Pour d'autres : « Gauguin, un détraqué, qui, paraît-il, va se faire traiter à Tahiti ».

A la recherche des « sources primordiales de l'art », Gauguin envisage d'aller au Tonkin, puis à Madagascar. Ces

Cat 246
Paul GAUGUIN
Masque de Tehura
Masque bois (pua), peint : yeux verts, fleur dorée, 1892
H. 0,25 ; L. 0,20
Au revers : figure féminine nue, debout
Historique : Donnée à Mme Georges-Daniel de Monfreid après une séance de pose « pour payer le modèle ». Donation Mme Huc, née Agnès de Monfreid, sous réserve d'usufruit, 1951 ; entré en 1968.
Exposition : Peut-être 1893, Paris, galerie Durand-Ruel ? Paris, musée d'Orsay (inv. OA 9528).



Cat 246

Cat 246, revers

pays de soleil sont des possessions françaises en expansion, des facilités matérielles sont données pour s'y rendre, en 1891 il en profita pour aller à Tahiti « autrement privilégiée » (largement représentée à l'Exposition universelle de 1889). Rejetant la civilisation occidentale contemporaine pourrie, pour peindre à bon marché, et poussé par une « nécessité intérieure », il part à la recherche de « nouveaux continents spirituels »[35]. Car il est « difficile de satisfaire sa terrible démangeaison d'inconnu ».

A Tahiti, la pauvreté de la sculpture traditionnelle le déçoit, mais il peut voir des objets importés de toute la Polynésie. Il regretta même que l'administration n'ait pas fait à Tahiti un musée de tout l'art océanien.

Ce *masque de femme tahitienne*, dit *masque de Tehura* **(Cat 246)** est le plus souvent associé à la vahiné Tehamana, avec

laquelle il vécut à Tahiti. Pourtant la description que Gauguin donne de celle qu'il appelle Tehura, dans *Noa Noa*, est assez différente[36]. « Sur son visage charmant, je ne reconnus pas le type que jusqu'à ce jour, j'avais vu partout régner dans l'île et sa chevelure aussi était très exceptionnelle : poussée comme la brousse et légèrement crépue... elle originaire était des Tongas. »

Comparer le visage de ce masque, avec celui peint en 1893 dans *Les ancêtres de Tehamana*[37] incite à conserver cette association (confortée par une vraisemblance un peu romantique et une certaine tendance à l'attribution au plus connu). Mais Gauguin, ici, s'intéresse moins à la ressemblance photographique, qu'à créer un archétype de la femme tahitienne « race la plus belle du monde », « femme puérile et majestueuse en qui se symbolise toutes une race antique... Peu à peu se précise dans la recherche de l'artiste le type d'une Eve délicieuse et triste. » Cette démarche pourrait être rapprochée de celle de Charles Cordier qui « invente une image générique »[38]. Le contraste entre l'harmonie presque « raphaélesque » des courbes du visage polynésien et la silhouette équarrie et assez simplifiée du revers donne tout son sens à cette synthèse. A la fois Eve et tahitienne, les deux faces de ce masque-sculpture explicitent l'ambiguïté du mot « primitif » originel et exotique.

Gauguin est à la recherche du primordial de l'« Age d'or », des racines communes et lointaines de l'humanité. Sorte de métaphore sculptée à son manuscrit *Noa Noa*, l'Eve est un peu l'épouse indigène dans l'Eden : Tahiti « Paradis ignoré de l'Océanie ». Eve est l'un de ses thèmes préférés. La première (l'aquarelle exposée chez Volpini en 1889) parle un étrange sabir. « l'*Eve exotique*[39] et primitive de ses rêves a revêtu les traits de sa propre mère », son attitude est directement inspirée par une frise de Barabudur ; elle a été peinte à Paris en 1890 et contient déjà les prémisses de la période tahitienne. Reprise dans divers supports, surtout en sculpture, en céramique, elle devient la *Vénus noire*, aux accents baudelériens, qui évoque son Eve barbare que Gauguin oppose à celle trop civilisée de Strindberg. L'Eve du masque est proche des gravures sur bois (*Eve* et *Nave Nave Ferrua*), tant d'un point de vue technique qu'esthétique. Dans le portrait, *Les ancêtres de Tehamana*, la jeune femme est représentée avec une idole : la déesse Lune Hina (Fig 430). Dans *Noa Noa* Gauguin raconte que Tehura « sait par cœur tous les dieux de l'Olympe Maorie » et il ajoute : « au hasard des circonstances, elle me fait un cours complet de théologie tahitienne », mais une note précise : « tiré de Morenhout » *(sic)*[40]. Dans une lettre à Sérusier du 23 mars 1892, Gauguin exprime son admiration : « Quelle religion que l'ancienne religion océanienne. Quelle merveille ! » Le livre de J.A. Moerenhout *Voyages aux îles du Grand Océan* semble lui avoir été prêté par un colon français de Tahiti, Auguste Goupil. La date précise de cette découverte, fin 1891 début 1892, est importante, car elle sert de pivot pour la datation des sculptures de Gauguin ; leur chronologie est souvent très difficile faute de preuve documentée formelle.

En Polynésie, les dieux sont des puissances extérieures à l'homme et leurs représentations attestées sont rares ; une œuvre peut être le réceptacle temporaire de la divinité ou aussi une évocation plastique. Seuls les tikis (intermédiaires entre les hommes et les dieux) sont représentés. Ne trouvant pas sur place les sculptures qu'il espérait voir, Gauguin regarde des objets marquisiens de collections particulières[41]. Pendant son voyage aller, il passe dix jours à Nouméa en mai 1891 et y voit sûrement des objets néo-calédoniens. Au moment de son second départ pour Tahiti, en août 1895, il fait escale à Auckland et ses carnets prouvent qu'il a été au musée où il a copié des œuvres maories. Il avait pu aussi voir des objets polynésiens au musée du Trocadéro à Paris[42].

S'il voit des objets, on peut aussi penser qu'il en collectionne. Daniel de Monfreid visite son atelier en janvier 1895 et y signale des « accessoires exotiques ». Rotonchamp parle de « trophées d'accessoires guerriers : casse-têtes, boomerangs, haches... » Des sculptures à l'allure congolaise semblent aussi lui avoir appartenues[43]. Une liste d'objets mis en dépôt chez Vollard mentionne : une tête coupée, une pirogue sculptée et un masque[44]. L'inventaire des biens de Gauguin dressé à Atuana parle d'un lot de curiosités indigènes[45]. L'importance de ses collections est difficile à cerner, mais en même temps que des œuvres, il a des images, des notes et il consulte les documents, dessins, photos qu'il a apportés, sorte de « musée imaginaire » avant la lettre, corpus de références, répertoire de formes d'origines diverses. Une fois encore, il retrouve les images de Java, du

Cat 247
Paul GAUGUIN
Idole à la coquille
Statuette bois (toa), auréole de nacre, incrustation d'os pour les dents et de nacre pour le pendentif, 1893
H. 0,344 ; L. 0,148 ; P. 0,185
Inscription : Sur le sommet : *PGO.*
Historique : Collection Daniel de Monfreid ; acquis avec la participation de Mme Huc, née Agnès de Monfreid, sous réserve d'usufruit, 1951 ; entré en 1968.
Exposition : Peut-être 1893, Paris, galerie Durand-Ruel ?
Paris, musée d'Orsay (inv. OA 9540).

Fig 427
Paul GAUGUIN
Crucifixion
Bois, vers 1892
Coll. part.

Fig 428
Iles Marquises
Casse-tête
Bois
Paris, musée de l'Homme

Cat 247

Cambodge, de l'île de Pâques qu'il avait vues au moment de l'Exposition universelle de 1889.

Résumant le travail de son premier séjour à Tahiti, il note des « toiles et quelques sculptures ultra-sauvages ». « Toute la sculpture en bois de Tahiti » qui dans son esprit forme un ensemble, Gauguin la donne à Daniel de Monfreid[46].

L'*Idole à la coquille* **(Cat 247)**[47] est l'une des œuvres majeures de ce fonds. Zina Amishai-Maisels la classe, avec la *Crucifixion* (Fig 427)[48] dans les figures pré-Moerenhout inventées par Gauguin avant d'avoir connu la mythologie tahitienne dans le livre de Moerenhout ; *l'Idole à la perle*[49] serait plus tardive, œuvre aboutie dans laquelle les influences sont assimilées. Gray dans une chronologie inverse, date *l'Idole à la coquille* de 1893 à cause d'une lettre de Gauguin[50]. « En ce moment je sculpte sur troncs d'arbres genre bibelots sauvages. J'ai à rapporter un morceau de bois de fer qui m'a usé les doigts, mais j'en suis content. » Elle semble être la seule sculpture en bois de fer connue, de cette époque. Les divinités qui ornent le dos de cette idole ne sont pas sans analogie avec l'aquarelle de l'*Ancien Culte Mahorie*[51] et avec la peinture *Vairaoumati Tei Oa*[52]. Que cette sculpture soit le modèle antérieur de ses représentations divines ou une synthèse plus tardive, elle est le résultat d'influences très hétérogènes.

Fig 427

Dans la *Crucifixion* Gauguin adapte un sujet chrétien (qu'il a déjà plusieurs fois traité en peinture) il l'intègre dans la structure schématique d'un *casse-tête marquisien* (Fig 428) dont il reprend aussi l'abondance décorative, et la figure opposée ressemble à une statue de l'île de Pâques. Cette démarche synthétique est identique dans *l'Idole à la coquille*, mais cette fois, il part de la mythologie tahitienne. La coquille évoque le dieu de la création : « Taaroa est la clarté ; il est le génie ; il est

Licence eden-75-c886e7e2453e46b5-39abaa9b5ba442cb accordée le 17 décembre 2023
à E16-01037392-Chevalier-Pierre

la base; il est l'incorruptible, le fort qui créa l'univers, l'univers grand et sacré qui n'est que la coquille de Taaroa. C'est lui qui le met en mouvement et en fait l'harmonie. » Ce texte de Moerenhout fut, en partie recopié par Gauguin[53]. La figure centrale se rapproche de *l'Idole à la perle* et de la gravure *Te Atua*[54], sorte de synthèse de son panthéon tahitien. Ces idoles pourraient illustrer la description d'une sculpture que Segalen a trouvée près de sa case aux Marquises. « Figuration de l'Atua indéfini des jours passés mais issue des rêveries exégétiques de l'artiste, elle est étrangement composite, l'attitude est bouddhique... C'est un Bouddha qui serait né au pays Maori. » Gauguin se plut ainsi à revêtir de poses hiératiques diverses, les héros des mythes polynésiens[55]. De sources formelles composites, *l'Idole à la coquille* se réfère pour la pose et le hiératisme du dieu à l'art de Java et de l'Egypte, pour la diversité des matériaux aux parures des îles Marquises (la nacre, l'os des dents évoquent le cannibalisme). Les divinités du revers ressemblent aux tikis, aux personnages marquisiens sculptés sur les manches d'éventail (Fig 429), les pendants d'oreille ou les marchepieds d'échasses (mêmes personnages accolés, même traitement des yeux et des mains tripartites). Les décors géométriques sont tirés des parures ou des tatouages corporels[56]. Pissarro accusait Gauguin de « toujours braconner sur les terrains d'autrui; aujourd'hui il pille les sauvages de l'Océanie »[57]. Gauguin justifie le « larcin légitime » en art, disant: « Vous trouverez toujours le lait nourricier dans les arts primitifs[58]. »

Une partie de la sculpture occidentale du XIXe siècle a été qualifiée d'« art de bibelot »; ces œuvres répondent à la définition kantienne de l'art, elles portent leur propre finalité. Dans un paradoxe génial, en sculptant ses « bibelots sauvages », Gauguin créé une « idole » répondant à ce que l'on attend en général d'un « fétiche »[59]. Comme les autres bois de la collection Monfreid, cette pièce a été reproduite en plâtre puis, plus tard aussi, en bronze[60]. Mais Gauguin voulait que les sculptures soient modelées « harmonieusement avec la matière ». Ces surmoulages sont des contresens plastiques. Pour cette exposition, seuls les originaux ont été retenus. Gauguin pousse le souci de la matière, jusque dans le choix des bois qu'il va tailler dans la nature avec un ami tahitien.

Dans ce panthéon de « Tahiti fidèlement imaginé »[61] une des divinités évoquées par Moerenhout les plus présentées par Gauguin est la déesse *Hina* (Fig 430)[62]. L'une des plus anciennes et des plus importantes divinités tahitiennes, elle est la déesse-mère, la lune, la matière. Hina était intervenue en vain auprès de Tefatou pour rendre l'homme immortel. Sans remonter jusqu'au Venus paléolitique, le thème de la grande déesse-mère apparaît comme l'un de ces « invariants » de la pensée universelle.

L'éclectisme culturel de Gauguin compose la déesse mais aussi ses assesseurs à qui il donne une allure très marquisienne; la canne elle-même est presque couverte de motifs décoratifs géométriques incisés. « Chez le Marquisien surtout, il y a un sens inouï de la décoration... La base en est le corps humain ou le visage[63]. » Cette canne est l'une des plus belles parmi celles qui sont connues; elle est l'une des six répertoriées dans la liste des affaires de Gauguin vendues après sa mort à Papeete[64].

En Océanie les bâtons ornés étaient un insigne de dignité, réservé aux chefs, Gauguin transforme cette fonction emblématique, ou du moins l'utilise. Pendant son séjour à Paris de 1893 à 1895, Gauguin « portait en guise de canne un bâton décoré par lui-même de sculptures barbares »[65]. A Pont-Aven, Dorothy Menpes décrit comment: « chacun défendait avec ardeur une tendance dominante de l'art moderne... Les primitifs étaient gais. Leur marque distinctive, qu'ils emportaient partout, était une canne sculptée par un Maori de Nouvelle-Zélande. Elle leur donnait l'inspiration »[66]. Gauguin donna l'une de ses cannes à Degas, le jour du vernissage de son exposition chez Durand-Ruel en 1893[67].

Quand Gauguin arrive aux îles Marquises à Atuana en septembre 1901, après un second séjour à Tahiti, il réalise enfin un ancien rêve, « filer vers un pays plus simple, des

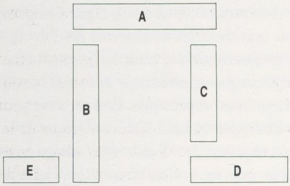
Fig 429

Fig 430

Fig 429
Iles Marquises
Manche d'éventail
Ivoire
Coll. part.

Fig 430
Paul GAUGUIN
Canne, la déesse Hina sur le pommeau
Bois, bague de fer, initiale en or, cuir
Paris, musée d'Orsay

Cat 248 A



Cat 248 B

Cat 248 C

Cat 248
Paul GAUGUIN
Case d'Hiva-Oa (îles Marquises)
Relief bois (séquoia) polychromé, 1901

Cat 248 A
Linteau de porte
H. 0,390 ; L. 2,425
Inscription : Maison du jouir.
Historique : Acquis par Victor Segalen à la vente aux enchères après décès des biens de Gauguin à Papeete le 2 septembre 1903 ; acquis en 1952.
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 2723).

Cat 248 B
Panneau vertical gauche
H. 2,00 ; L. 0,395
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 2721).

Cat 248 C
Panneau vertical droit
H. 1,59 ; L. 0,40
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 2722).

Cat 248 D

Cat 248 D
Panneau horizontal droit
H. 0,40 ; L. 2,65
Inscription : Soyez amoureuses et vous serez heureuses.
Paris, musée d'Orsay (inv. R.F. 2720).

Cat 248 E

Cat 248 E
Paul GAUGUIN
Panneau horizontal gauche
H. 0,40 ; L. 1,53
Inscription : Soyez mystérieuses.
Historique : Acquis à la vente aux enchères après décès des biens de Gauguin à Papeete le 2 septembre 1903 ; collection Schuffenecker, Paris ; collection particulière, Solothurn, Suisse.
Etats-Unis, coll. part.

éléments nouveaux et plus sauvages ». Il acquiert un terrain auprès de la mission catholique pour y construire une *case d'Hiva-Oa* **(Cat 248)**[68]. Il achète à la Société Commerciale de l'Océanie une grande quantité de bois pour sa maison ; le 16 octobre 1901, il est question de bois rouge[69]. Le séquoia n'est pas un bois originaire des îles Marquises, il a été importé de Californie. La Société Commerciale de l'Océanie était une compagnie allemande d'import-export et elle inondait le marché des Iles d'œuvres pseudo-marquisiennes fabriquées à Hambourg ; un certain climat d'inauthenticité régnait[70]. Ce commerce était d'autant plus florissant que Karl van den Steinen avait collecté beaucoup d'objets aux Marquises en 1897-98.

L'architecture assez inhabituelle de la case à étage de Gauguin, est un amalgame de la maison canaque (seuil, chambranle et frise sculptée, vue en 1891 à Nouméa) et de la maison maori (dessinée à Auckland en 1895 au fronton à deux pentes, dont il possédait une photographie). Les panneaux décorant la porte de sa case, la « Maison du jouir » sont en très bas-relief, taillés avec une très grande maîtrise. Gauguin a su éviter les nœuds plus durs et plus fragiles et les utiliser dans les motifs floraux. Un méplat est creusé à la taille directe. Malgré une légère polychromie, le traitement du bois prouve, à nouveau la fidélité, le goût que Gauguin porte à la matière qu'il explore et dont il joue.

L'emploi de la lettre et du mot, désavoue l'art primitif qui est par nature sans écriture. Ses inscriptions comme ses titres tahitiens sont plus une « suggestion » au sens mallarméen qu'une description. Antithèse de la *Porte de l'Enfer*, celle de la *Maison du jouir* mènerait plutôt au « septième ciel ». Dans « Les Immémoriaux », Segalen évoque, après Cook, les « maîtres-du-jouir ». Comme Rodin qui réutilise des sujets, des formes, des groupes déjà traités, Gauguin recompose à partir de leitmotive qu'il aime. Son œuvre est une sorte de grand dictionnaire de formes dans lequel il puise. Les panneaux latéraux horizontaux sont comme des échos des bas-reliefs bretons *Soyez amoureuses...* et *Soyez mystérieuses*. Ces formules incisives font penser aux impératifs catégoriques de Kant[71]. Les femmes représentées sont des reprises soit « d'après Delacroix », soit à gauche d'après la *Luxure*. Une gravure *Soyez amoureuses*[72] synthétise presque tous les types féminins présents. Les personnages secondaires qui hantent l'*Enchanteur*[71] sont aussi présents ici. Cette superposition de figures, de fruits et d'animaux donne à ces panneaux latéraux verticaux une allure totémique : « Tabous par lequel il fait garder les abords de sa case » [73]. Les deux glyptes du haut aux allures précolombiennes couronnent la composition et ressemblent à l'image qui domine la gravure *Te Atua*[74]. Sorte de testament sculptural, cette grande composition reprend un peu les grandes verticales et horizontales des points forts de « *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* »[75]. Quatre des cinq panneaux furent acquis par Segalen à la vente après décès à Papeete. Cette porte ouvre la voie du modernisme du XXe siècle.

Saint Orang **(Cat 249)**[76] est l'une des dernières œuvres sculptées par Gauguin à Atuana. D'après Gray, il s'agirait d'une caricature du gendarme Claverie, « bête noire » de Gauguin aux Marquises. Gauguin le décrit comme « le gendarme poilu, gardien de la morale mais faune en cachette ». Pour Danielsson « il s'agit du bras droit de l'évêque, un prêtre du nom peu commun de Orens Saint-Circq »[77]. Ces attributions font du saint Orang soit un gendarme, soit un prêtre, symboles du soutien de la « civilisation » et ennemis jurés de Gauguin aux Marquises.

Par association d'idée saint Orang sous-entend Outang. Il serait instructif de le faire figurer dans une série de primates divers, comme ceux de Fremiet (Fig 405 et 407). Chez Gauguin cette allusion ironique aux théories de Darwin sur l'évolution en fait une sorte de caricature de l'homme originel. Une comparaison du saint Orang avec une *statue de bois de Nouka Hiva* (îles Marquises) (Fig 431) est révélatrice. Le corps est peu dégagé de la forme cylindrique du bois. Caractéristique de la sculpture des îles Marquises, le dessin (du visage par exemple) compte plus que la ronde-bosse. La « loi du cadre », la contrainte du matériau et du support interviennent comme impératifs techniques dans l'art primitif et ses réponses artistiques en Occident.

Fig 431

La taille directe toujours employée dans les œuvres primitives apparaît bien dans le *Saint Orang* car rien n'a été tenté pour atténuer les effets des éclats et des impacts sur le bois. La comparaison technique avec la statue marquisienne prouve que le même type de matériel a dû être employé par Gauguin sans doute une herminette [78].

Dans ces œuvres vigoureuses et rudes, Gauguin-Oviri (le Sauvage) fait coïncider le style primitif, simple et fort avec les thèmes exotiques tirés de sujets tribaux. Mais Gauguin a su dépasser l'aspect assez superficiel du pittoresque, pour s'intéresser au caractère formel et conceptuel de l'art primitif. De la transposition à la création, ses recherches synthétiques et antiréalistes lui ont permis de découvrir un art neuf, premier héritier de l'art de l'ensemble du monde « Ayez toujours devant vous les Persans, les Cambodgiens, et un peu l'Egyptien. La grosse erreur c'est le Grec, si beau soit-il.[79] » En refusant le sectarisme artistique et académique, il change la perspective de tout l'art occidental. Ce rejet de toute limite géographique, temporelle et intellectuelle crée la possibilité de « tout oser »[80].

Le musée d'Orsay possède une des séries les plus importantes d'œuvres « primitives » de Gauguin (complétées par le généreux prêt du cinquième bas-relief de la case de Gauguin à Hiva-Oa). Que certains objets aient été donnés par Lucien Vollard à l'ancien musée des Colonies prouve bien le caractère hybride et composite de ces sculptures interculturelles.

La tentation de dater plus tardivement toutes ses sculptures, prouve bien le génie précurseur de Gauguin guidé par l'intuition de la culture polynésienne, à partir d'exemples épars, il sculpte des figures prétahitiennes avant son départ pour Tahiti et des œuvres marquisiennes avant son séjour à Hiva-Oa. Ethnologue, il l'est par son souci d'aller sur le terrain (le seul avant les expressionnistes allemands) et par son rôle d'« observateur participant ».

Cat 249
Paul GAUGUIN
Saint Orang
Statue bois (miró), 1903
H. 0,935; L. 0,170; P. 0,290
Inscription: Sur la cuisse gauche: *P*; sur sa cuisse droite: *G*; sur la poitrine: *Saint Orang*; gravé derrière le socle: *1002*.
Historique: Collection Ambroise Vollard; don Lucien Vollard au musée de la France d'outre-mer, 1943; dépôt du musée des Arts africains et océaniens.
Paris, musée d'Orsay (inv. MAAO 1429).

Fig 431
Iles Marquises, Ile Nouka Hiva
Idole
Bois
Paris, musée de l'Homme

Cat 249

Selon la formule particulièrement juste et brillante de Kirk Varnedoe « Paul Gauguin est le primitif du primitivisme moderne »[81]. La plupart des œuvres de cette section furent présentées à l'exposition rétrospective de Gauguin au Salon d'automne de 1906. Elles ont eu une influence directe sur les jeunes artistes de la génération suivante par exemple sur Matisse dans sa série des « Dos » sculptés ou sur Picasso. Picasso avait, d'ailleurs, pu connaître la sculpture de Gauguin par la collection Durio (comme Maillol chez Monfreid). Ainsi l'art de Gauguin a servi d'intermédiaire, de relai; il permit aux cubistes de décrypter et d'assimiler les audaces formelles de l'art africain, et aux surréalistes d'être fascinés par la poétique de l'art océanien.

Anne Roquebert

Licence eden-75-c886e7e2453e46b5-39abaa9b5ba442cb accordée le 17 décembre 2023
à E16-01037392-Chevalier-Pierre

NOTES

Introduction

1. Ruth Butler avait noté cette prépondérance de la sculpture sur les autres arts pendant la décennie qui suivit la défaite — et qui préparait, suggère-t-elle le terrain pour Rodin. Ces citations sont choisies parmi des dizaines d'autres allant dans le même sens: Georges Lafenestre, *Revue de France*, 30 juin 1872; Anatole de Montaiglon «Salon de 1875», *G.B.A.*, 1875, II, p. 36; Anonyme «Salon de 1876. VI», *L'Illustration*, 1876, I, p. 399; Charles Timbal, «La Sculpture au Salon de 1877», *G.B.A.*, 1877, I, p. 539; Arthur Baignères, «Le Salon de 1879», *G.B.A.*, 1879, II, p. 146; Jean Schopfer, «Réflexions sur l'art de la Sculpture», *La Revue Blanche*, 1893; Paul Valéry, *Œuvres complètes*, La Pléiade, Gallimard, 1960, II, p. 1058.

2. «Le marchand de bronzes pour lequel il travaillait, avait lancé de lui des statuettes charmantes, que l'on commençait à voir sur les cheminées et les consoles bourgeoises», Emile Zola, *L'Œuvre* (1885-86), *Œuvres complètes*, Paris 1927-29, t. 15, p. 356. Voir aussi Patrick Brady, *L'Œuvre de Emile Zola, Manifeste, Autobiographie, Roman à clef*, Genève, Droz, 1968, pp. 316-320.

C'est exactement ce qu'évrivait Carpeaux à ses parents, le 22 août 1858: «Je veux garder la propriété de cette œuvre (*le Pêcheur à la coquille*) et l'exploiter sur une échelle de réduction qui se placera sur une cheminée comme l'original sur un piédestal: enfin, faire le plus d'argent possible afin de me faire un capital pour me mettre à l'abri de demander des travaux au gouvernement français» (B.N. Ms NAF 24 921 f° 51). Son but, l'indépendance, il ne l'atteindra pas. Mais sa vision encore optimiste, s'oppose à celle de Claude Lantier, le peintre de l'œuvre qui dut «se résigner à des travaux de commerce, si répugné, si désespéré de culbuter à ce bagne où il jurait de ne jamais descendre qu'il aurait préféré mourir» (p. 271).

3. Dufour, 1876, p. 136. Les Salons étaient bisannuels sous l'Empire. Il y en eut cinq sous Louis XVIII (1814-17-19-22-24), un sous Charles X (1827). Ils redevinrent annuels sous Louis-Philippe (sauf en 1832), bisannuel sous Napoléon III jusqu'en 1863. Les Salons des Refusés eurent lieu en 1863 et 1864. Les huit expositions impressionnistes se tinrent de 1874 à 1886. Le premier salon organisé par les artistes eut lieu en 1881 (Société des artistes français). La première (et dernière) exposition triennale organisée par l'Etat eut lieu en 1883. Le Salon des Indépendants débuta en 1884, la Société nationale des Beaux-Arts (sécession de la S.A.F. = S.N.B.A.) en 1890, Le Salon d'Automne en 1903.

4. Rodin, *Correspondance*, 1985, t. I, préface de Monique Laurent. Citation d'une lettre de Rodin à Roger Marx, p. 8.

5. *L'Illustration*, 1859, II, p. 117.

6. Archives nationales: F[21] 488-533-535-539. Archives de la Seine: VR 105. Sous l'Empire, au Salon de 1869, vingt-sept sculptures furent achetées pour 129 500 F, dix ans plus tard, sous la République, en 1879, trente-deux furent acquises pour 109 600 F. Le nombre resta identique quand l'organisation du salon fut confiée aux artistes en 1881, trente et une statues pour 244 200 F. Comparativement, la ville de Paris avait acquis en 1880, huit statues pour 46 000 F et en 1881, quatre pour 20 000 F.

Le jeu des paiements sur plusieurs exercices faussait l'économie générale de ces chiffres qui donnent cependant une idée du volume des achats de sculpture. Ils représentent le quart des achats de peinture en 1868 et 1876, par exemple et plus de la moitié en 1869 et 1870.

Archives nationales - F[21] 533:

	Peintures (tableaux)		Sculptures	
Année	Nombre	Prix total	Nombre	Prix total
1868	143	308 100	23	71 000
1869	110	254 800	27	129 500
1870	123	278 300	40	169 000

Archives nationales - F[21] 488:

	(Tableaux)	(Sculptures)
1876	Peintures commandées 51 500	Sculptures commandées 21 755
	acquises 102 330	acquises 10 700

7. Envois de l'Etat en province, en 1875, Archives nationales: F[21] 538. Acquisitions de l'Etat, attribuées au musée du Luxembourg, «le premier choix», cinq œuvres en 1882, vingt en 1886 par exemple (Archives nationales: F[21] 4485).

8. Les deux œuvres de Médardo Rosso: *Femme voilée (Impression boulevard)* bas-relief cire 0,75, 0,65, 0,29 et *Etude (Impression d'enfant)* plâtre teinté 0,554, 0,40, 0,30, acquises le 24 septembre 1907 pour 3 000 F furent attribuées au musée du Luxembourg par arrêté du 18 mars 1908. Seul l'enfant fut inventorié (LUX 322) «Il faut reconnaître que le Président du Conseil, montre qu'il possède en terrain d'art et quand il en trouve l'occasion, le don des interventions généreuses, justes et glorieuses», mais son sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, Dujardin-Beaumetz avouait: «Je ne sais ce qu'a M. le Président pour cet Italien [naturalisé Français en 1902], je ne comprends absolument rien à ses œuvres.» Notes non datées figurant au dossier d'achat. Archives nationales F[21] 4265.

L'enfant resta en réserve vingt ans et lorsque Francesco Rosso, le fils de l'artiste, venu liquider l'atelier de son père après sa mort, proposa l'échange de ce plâtre contre un bronze «coulé par Médardo Rosso lui-même», le Comité accepta (23 novembre 1928). Le bronze de l'*Ecce Puer* était entré dans les collections le 15 novembre 1928 (R.F. 3285). Les *Ecce Puer* se multiplièrent, sans compter ceux des collections privées on peut voir dans les collections publiques des cires à Rome, G.N.A.M. (cire jaune), au Philadelphia museum of art (cire brune acquise en 1969), au Hirshhorn à Washington, cire acquise en 1963, des plâtres à Milan G.A.M., à Edimbourg, Scottish national gallery acquis en 1973, et des bronzes cf. exposition d'Alessandria 1978-80.

9. Loi du 11 octobre 1941 publiée au *Journal Officiel* du 15 octobre 1941. Archives nationales 64 AJ 164. Voir aussi Quarré, 1945 et Bizardel, 1974.

10. Goncourt, 1964, p. 93.

11. Les ouvrages cités figurent au nom de l'auteur dans la *Bibliographie générale* située à la fin du volume et les

expositions dans la *Chronologie des expositions*, placée à la suite de la *Bibliographie*.

12. Nous remercions Ruth Butler, Dirk Kocks, Philip Ward-Jackson de nous avoir aidée dans ce survol international de fortune critique.

13. Lami, 1914, « Avant-propos ».

14. Chennevières « M. le comte de Clarac », notice lue à l'Académie des Beaux-Arts, dans la séance du 19 novembre 1887, cf. *Les souvenirs d'un Directeur des Beaux-Arts*, V^e^ partie, chapitre 1, p. 3.

15. I. ARTICLES PARUS RÉCEMMENT EN FRANCE SUR LA SCULPTURE FRANÇAISE.

Sculpteurs :

Barre (Regnoul-Barre, 1978 ; Darnis, 1982). — Barrias (Debrie, 1981). — Bartholomé (Burollet, 1974, 1977). — Bartholdi (Kowsky, 1979). — Baryе (Loffredo, 1984). — Bonnassieux (Le Normand-Romain, 1982). — Bosio (Hubert, 1985). — Bouchard (Bouchard, 1962-85). — Bourdelle (Rivet, 1984). — Carpeaux (Bessis, 1975). — Carriès (Thiébaut, 1982). — Cartellier (Hubert, 1976, 1980). — Chapu (Pingeot, 1979). — Charpentier (Dropsy, 1966). — Clère (Gaillemin, 1985). — Cordier (Durand-Réville, 1982). — Claudel (Pingeot, 1982). — Dalou (Fregnac, 1964, Hunisak, 1978, Le Normand, 1980). — Dantan (Sorel, 1986). — Dardé (Derrieu, 1976). — Daumier (Wasserman, Caso, Adhémar, 1983). — David d'Angers (Caso, 1980). — Degas (Baulieu, 1969, Relin, 1984). — Desbois (Wiesinger, 1985). — Dubois (Delahaye, 1975). — Elschoecht (Durey, 1984). — Etex (Le Normand, 1981). — Falguière (Pingeot, 1977). — Fulconis (Gavot, 1974). — Giraud (Shedd, 1984). — Lacombe (Ansieau, 1983). — Lemot (Gardes, 1985). — Marcello (Bessis, 1967, 1975). — Marquet de Vasselot (Carnot, 1981). — Masson (Durey, 1984). — Meissonier (Le Normand-Romain, 1985). — Monard (Thomas, 1983). — Oudiné (Darnis, 1975). — Peynot (Dauphin, Sutter, Saulnier, 1982). — Pradier (Caso, 1981). — Renoir (Chapon, 1979). — Rodin (Charpentier, 1968, Goldscheider, 1983 ; Newton, Macdonald, 1984).

Thèmes :

Sculptures du XIXe retrouvées (Burollet, 1977). — La sculpture des peintres de Géricault à nos jours (Dorival, 1978). — Art industriel et industrialisation de l'art, Vendeuvre-sur-Barse (Forestier, 1978). — Le dépôt des Sculptures de la ville de Paris, ou la survie de la statuaire (Burollet, 1979). — Les Tuileries (Michaud-Jannin, 1982). — Les sculpteurs du XIXe siècle dans le département de l'Aube (Sainte-Marie, 1982). — Le monument de la Défense et la statuaire du XIXe (Lavalle, 1983). — La Sculpture sous le Second Empire. Une production privilégiée (Margerie, à paraître).

II. ÉTUDES NON PUBLIÉES.

Il convient de joindre à la liste d'articles, la matière première de futures publications, c'est-à-dire la liste des mémoires, maîtrises, thèses, aboutis mais non encore publiés.

Les intitulés complets se trouvent aux *Sources*, classés par ordre alphabétique d'auteur, après la bibliographie.

1962 : *Carpeaux* (Duclaux). — 1968 : *Duret* (Favre), *Lacombe* (Ansieau). — 1970 : *Statues commémoratives de Paris* (Bang), *Musée de Semur* (Pontrefact). — 1973 : *Paul Dubois* (Delahaye), *Saint-Marceaux* (Olivier). — 1974 : *Les Moreau* (Ancet). — 1975 : *Despiau* (Vrac), *Foyatier* (Vaulx). — 1977 : *Façades parisiennes VI, VII* (1870-1914) (Villadier), *Façades Louvre Napoléon III* (Lemoine-Molimard)). — 1978 : *Pradier* (Garnier, qui participe à l'exposition Pradier 1985-86), *Bartholdi, Liberté* (Kuntzmann). — 1979 : *Relations franco-allemandes* (1867-1904) (Garcin), *Centenaire de la Révolution française à Grenoble et Isère* (Vial). — 1980 : *Bouchard* (Bouchard), *Cordier* (Durand-Revillon), *Gayrard* (Du Mesnil). — 1981 : *D'Epinay* (Roux), *Ringel d'Illzach* (Olivié). — 1983 : *Cadoux* (Garderet), *Desbois* (Wiesinger), *Décor sculpté du château de Pierrefonds* (Thiebierge), *Figures en biscuit* (1897-1910) (Guilbaut), *Monuments 1870-71 à Belfort* (Tousot), *Jeanne d'Arc à Paris* (Daveau). — 1984 : *Joseph Bernard* (Stoenesco), *Landowski* (Lefrançois-Agis-Garcin), *Crédit Lyonnais* (Bauduin), *Jeanne d'Arc à Orléans* (Doré). — 1985 : *Fremiet* (Chevillot), *Dampt* (Blache), *Préault* (Millard).

III. RECHERCHES ENTREPRISES.

Sculpteurs :

Aubé (Allut-Jacolin, Ec. Louvre). — Baffier (Lawton). — Barrias (Goy, Ec. Louvre). — Boverie (Foray). — Bartholomé (Burollet, Monument du Père-Lachaise : Stolz). — Carpeaux (carnets : Fries, CNRS ; Braunwald ; Wagner U.S.A.). — Carrier-Belleuse (Directeur des travaux d'art à la manufacture de Sèvres, Botti, Ec. Louvre). — Chapu (Lussiez, Paris IV). — Claudel (Flagmeier, Berlin). — Cabuchet (Carnot). — Clésinger (Maurin, Besançon). — Cortot (Peacock, Paris IV). — Cros (Olivié). — Dantan jeune (Crislain, Paris IV). — Dalou (Hunisak, U.S.A. ; Unigen R.F.A.). — Dardé (Derrieu, Lodève). — Durenne (Kagan, Ec. Louvre). — Falguière (Scuitti, Toulouse). — Fremiet (Villadier, Paris IV). — Gasq (Courtois, Dijon). — Geoffroy-Dechaume (Brohom, Ec. Louvre). — Injalbert (Vanderspelden, Béziers). — Larche (Renoux). — Legendre-Héral (Tronel, Lyon). — Maillol (Konsheim, New York). — Mercié (Vogt, Ec. Louvre). — Moreau Gustave (carnets : Fries). — Oliva, Clermont-Ferrand). — Peter (Guillot, Paris IV). — Pompon (Colas, Ec. Louvre). — Rodin (Beausire, Gutmann, Pietre). — Schnegg (Vermeersch, Ec. Louvre). — Susse (Roland-Cadet).

Lieux :

Grenoble, Sculptures du musée (Dumontier, Ec. Louvre). — Paris, Opéra comique (Trarieux, Paris IV). — Grand, Petit Palais, Pont Alexandre III (Wiesinger, Paris IV). — Rennes, Sculptures du musée (Foyer). — Ile-de-France, Recolement collectif (pour une exposition en 1987 « catalogue-inventaire ») des musées d'Ile-de-France.

Divers :

Les Rothchild mécènes (Prévost-Marcilhacy). — Salon 1863 (Margerie, Ec. Louvre). — Sculpture animalière (Billaux-Leclerc, Paris X). — Sculpture funéraire (Le Normand-Romain, Nanterre).

16. Voir par exemple pour la Seine, Ducos de Lahitte, *Façade des hôtels de ville* 1860-1910 (1976), Bois, *Monuments commémoratifs du siège de Paris* (1978) ; Lanfranchi, *Statues de Paris* (1979), pour la Seine-et-Marne, Martinet (1979), pour la Franche-Comté, Saillard (1983).

17. Cours de l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, place Royale, 22 mai 1865, Aimé Millet, parlant de la sculpture, « montra les modifications que lui font éprouver dans le cours des âges les modifications successives de l'état social ».

18. Baudelaire, *Salon de 1859*, édition Le Livre de Poche, 1971, t. II, p. 101.

I, 1. L'atelier du sculpteur vu par les peintres

1. Réau, dans sa monographie de Houdon (1964, t. I, p. 190) donne la date de 1808, sans fournir de raison. Il indique (p. 192, note 1) que rien ne prouve que les deux personnages debout derrière Houdon soient bien, comme on l'a supposé, Vivant Denon et Boilly. Il reproduit (t. II, p. CLIX) un intéressant dessin préparatoire — avec variante (autrefois dans la collection Astron).

2. Réau, 1964, t. I, p. 192 ;

3. Alexandre, 1928, p. 35, qui indique que Breslau aurait connu Carriès, par l'intermédiaire de Jules Breton, d'après qui le sculpteur modelait alors un de ses bustes. La toile du Petit Palais est signée et datée en haut à gauche : *Carriès sculpt. et.s.XXXI 1886-87. L. Breslau ft.*

4. Signé en bas à droite : *A mon ami Paul Aubé E.Dantan 1897.*

5. Cet « atelier gothique » avait été installé vers 1835-1836 (cf. Kolb, 1937, p. 157). On reconnaît sur le socle, au centre de la pièce, un plâtre de *Jeanne d'Arc pleurant les blessés*, modelé en 1835 par Marie d'Orléans (exemplaires aux musées d'Orléans et de Grenoble, bronze à l'hôtel de ville d'Orléans) et sur le buffet près de la fenêtre, un bronze (?) du *Charles VI dans la forêt du Mans* de Barye, sans doute l'exemplaire qu'avait fait fondre le sculpteur pour la princesse après le Salon de 1833. Le tableau de Lafaye fut commandé par Louis Philippe le 9 juin 1842 et payé le 10 août de la même année. Une autre vue de cet atelier par Lafaye est conservée au musée des Arts décoratifs.

6. Bussière, condisciple et ami de Friant, est sans doute représenté dans son atelier parisien (il séjourne dans la capitale de 1881 à 1889), travaillant à son bas-relief de la *première communion*, exposé en plâtre au Salon de 1884 (n° 3225). Au même salon, Friant expose un tableau intitulé le *coin favori* (n° 979) qui pourrait être celui-ci.

7. Signé en bas à droite : *AlbertMaignan 1892.*

8. Signé en bas à droite : *E.Vuillard.*

9. Ce tableau peut être daté grâce à la statuette qui apparaît à l'arrière-plan (inversée parce que vue dans une glace) : elle représente l'*Aurore* dont un marbre (H. 0,90) et un plâtre, tous les deux signés et datés 1889, sont passés en vente à l'hôtel Drouot, les 22 et 23 juin 1981, Salles 5 et 6, n°s 102 et 103, repr. La date correspond à l'âge probable de Bourdelle, soit environ trente ans.

10. Signé au fond à gauche, sur l'étiquette : *JL. Gérome 1890.*

I, 2. L'atelier du sculpteur vu par les photographes

1. Disderi, Adam-Salomon et Dornac sont les seuls photographes de cette étude dont les noms soient passés à la postérité, tous trois pour leur maîtrise du portrait.

2. Disderi, 1862, p. 281.

3. Rod, 1898, pp. 419-430.

4. Brassaï, 1964, p. 140.

5. Cf. note 3.

II, 1. Les écoles

1. Approuvé par décret du 4 août 1819 et sans cesse modifié et précisé jusqu'à la réforme de 1863.
2. Thuillier, 1983, p. 69.
3. Cf. Grunchec, 1983, pp. 87 à 95. L'auteur étudie seulement ce qui concerne les peintres, mais dans la mesure où peinture et sculpture formaient une seule et même section à l'École des Beaux-Arts, ce texte est très utile pour connaître les conditions dans lesquelles se faisaient les études des sculpteurs.
4. Arch. nat. AJ^{52} 35.
5. Sur la *Petite École* cf. Wagner, 1980, pp. 10 et 11 et Pingeot, *Formation et Apprentissage*, 1982, p. 27, qui analysent aussi les autres établissements d'enseignement artistique.
6. Salmson, 1892, p. 70.
7. Bonnassieux, *Journal de mon premier séjour à Paris*, manuscrit, Paris, coll. part.
8. David d'Angers, 1847, p. 10.
9. Fidière, 1894, p. 16.
10. Beattie, 1983, p. 10.
11. Pingeot, *Formation et Apprentissage*, 1982, pp. 23 à 26.
12. Beattie, 1983, p. 157.
13. Cladel, 1937, p. 34.

II, 2. Les ateliers privés

1. Jouin, 1878, t. I, p. 583.
2. Jouin, 1878, t. I, p. 526.
3. Salmson, 1892, p. 78.
4. Bonnassieux, *Journal de mon premier séjour à Paris*, manuscrit, coll. part.
5. Mirimonde, 1969, p. 76.
6. Vattier, 1885, p. 38.
7. Legendre-Héral à Bonnassieux, 20 mars 1835, Jouin, 1900, p. 170.
8. Dumont et Bonnassieux étaient déjà formés en entrant chez Cartellier ou Pradier. En revanche, Ottin et Chapu ne savent rien lorsqu'ils arrivent chez David, le premier, chez Pradier le second : Fidière rapporte en effet que s'associant aux plaisanteries coutumières dans les ateliers, Pradier demanda à Chapu, nouvel arrivé, d'élever seul un bloc de marbre sur une selle. Persuadé que son avenir était en jeu, Chapu y réussit. Le maître se moqua de sa naïveté, mais frappé de sa force de volonté s'intéressa à lui plus particulièrement. Le cas de Dumont, de Bonnassieux ou de Barrias qui au sortir de l'école communale fut mis chez Cavelier « à la besogne pénible et diverse de l'apprentissage » pour entrer, trois ans plus tard, une fois celui-ci terminé, chez Jouffroy « qui avait organisé un atelier de professeur et recevait de nombreux élèves » (Mourey, 1904, p. 30) semble toutefois le plus fréquent ; mais il est certain que dans ces ateliers se côtoyaient des élèves de niveau très différent dont les plus avancés devaient aider les débutants.
9. Hubert, *Les sculpteurs italiens...*, 1964, pp. 117 et 118.
10. Hubert, 1949, pp. 265 à 305.
11. Mirimonde, 1969, p. 77.
12. Hubert, 1949, p. 290. Cf. aussi Silvestre, 1856, p. 313.
13. Hubert, 1978, pp. 266 et 267.
14. Ottin, *Souvenirs copiés par sa fille*, manuscrit, Arch. Louvre 2 HH 7, pp. 10 et 11.
15. Jouin, 1878, t. II, p. 141.
16. Jouin, 1878, t. II, p. 46.
17. Jouin, 1878, t. II, pp. 25 à 27.
18. Salmson, 1892, p. 64.
19. Silvestre, 1856, p. 290.
20. Silvestre, 1856, p. 284.
21. Jouin, 1878, t. I, pp. 349 à 352.
22. Le Normand, 1981, p. 116.
23. Salmson, 1892, p. 148.
24. *Soixante ans dans les ateliers d'artistes*, 1900, p. 129.
25. Jouin, 1890, p. 201.
26. Cavelier à Ottin, 5 novembre 1838, dans Ottin, *Souvenirs copiés par sa fille*, manuscrit, Arch. Louvre 2 HH 7.
27. Salmson, 1892, pp. 133, 134 et 137.
28. Jouin, 1890, p. 201.
29. Fourcaud, 1904, p. 278.
30. Fourcaud, 1904, p. 329 et Durand-Revillon, 1980, p. 15.
31. Fourcaud, 1904, pp. 280 et 281.
32. Jouin, 1878, t. II, p. 48.
33. Silvestre, 1856, p. 322. La méthode est décrite avec précision par Legrand, 1856, pp. 225 à 346.
34. Legrand, 1856, p. 218.
35. Fourcaud, 1891, p. 235.
36. Vitry, 1904, p. 21.
37. Yriarte, 1863, p. 96.
38. Fourcaud, 1904, pp. 283 et 284.
39. Baudelaire, 1958, p. 380.
40. Carpeaux à Dutouquet, 15 janvier 1850, cité par Mabille de Poncheville, 1921, p. 74.
41. Fourcaud, 1904, p. 288.
42. Salmson, 1892, p. 190.
43. Garnier, 1978, pp. 41 à 43. Cf. aussi *Soixante ans dans les ateliers d'artistes*, 1900, pp. 136 à 139.
44. Etex, 1859, p. 24.
45. Etex, 1859, p. 5.
46. Garnier, 1978, p. 43.
47. Etex, 1859, p. 41.
48. Etex, 1859, pp. 41 à 47.
49. Allar, 1907, p. 14.
50. *Soixante ans dans les ateliers d'artistes*, 1900, p. 142.
51. Vattier, 1885, p. 98.
52. Guillaume, cité par Vattier, 1885, p. 99.
53. Claudet, 1886, p. 63.
54. Salmson, 1892, pp. 13 et 14.
53. Salmson, 1892, p. 17.
56. Vattier, 1885, p. 100.
57. Vattier, 1885, p. 122.
58. Vattier, 1885, p. 99.
59. Blanc, 1866, p. 114.
60. Beulé, 1866, p. 20.
61. Lorsque Carpeaux devint son élève, l'atelier de Duret n'était pas encore organisé : « Ce Monsieur, écrit Carpeaux à Dutouquet le 15 janvier 1850, ne peut me faire travailler chez lui car il n'a pas d'atelier d'élèves (...) Je travaille chez moi seul et dans les musées et chacune de mes études doit être soumise à ces Messieurs (Duret et Abel de Pujol ?) que je verrai souvent » (Mabille de Poncheville, 1921, p. 75).
62. Beulé, 1866, p. 21.
63. Fidière, 1894, p. 22.
64. Mantz, 1861, p. 465.
65. Carpeaux à ses parents, 14 janvier 1860, cité par Clément-Carpeaux, t. I, 1934, p. 98.
66. Beulé, 1866, p. 21.
67. Michel, 1919, p. 166.

II, 3. Concours de la tête d'expression

1. Henry, 1880-1881, pp. 210 à 219.
2. Cité par Levitine, 1954, p. 40.
3. Arch. nat. AJ^{52} 67.
4. Arch. nat. AJ^{52} 8.
5. Arch. nat. AJ^{52} 453.
6. Müntz (1889), pp. 235 à 240.
7. Rocheblave, 1889, pp. 224 et 225.
8. Delécluze, 1983, p. 112.
9. Le Brun, 1702, p. 13.
10. Cf. Levitine, 1954, pp. 39-40.
11. Jouin, 1878, t. II, p. 309.
12. Jouin, 1980, p. 308.
13. Cf. Jammes, 1978.
14. Cf. Arnaud, 1882.
15. Blanc, 1866, p. 99.
16. *Rapport sur les envois de Rome*, 1839, Rome, Arch. de l'Académie de France à Rome, carton 46.
17. Cf. Barthes, 1978, p. 58.
18. Le Brun, 1702, p. 22.
19. Le Brun, 1702, p. 8.
20. Bonnassieux à Dumont, 3 décembre 1841, Académie de France à Rome.
21. Bonnassieux à Dumont, 8 juillet 1837, Académie de France à Rome.
22. Laurent, 1979, Paris, musée Rodin, p. 25.

II, 4. Le concours de Rome

1. Planche, 1832, p. 61.
2. Landon, 1831, p. 69. Le sujet était *Philoctète blessé quittant l'île de Lemnos* et le prix fut attribué à G. Giraud.
3. *Soixante ans dans les ateliers d'artistes*, 1900, p. 124.
4. Berlioz, 1881, t. I, p. 161.
5. Elle abaissait aussi l'âge limite du concours à vingt-cinq ans, ce qui entraîna par arrêté du 16 mai 1874 la fondation du *Prix du Salon* : celui-ci était attribué à un peintre ou à un sculpteur âgé de moins de trente-deux ans, auquel le jury du Salon reconnaissait « par ses œuvres exposées, les qualités les plus propres à profiter d'un séjour de trois années à Rome ». Le « pensionnaire » recevait chaque année 4 000 francs et était théoriquement soumis à un régime d'*envois*.
Le décret du 13 novembre 1871 rendit le concours de Rome à l'Académie des Beaux-Arts.
6. Arch. nat. AJ^{52} 445[II].
7. Discours du maréchal Vaillant du 14 août 1865. *Journal des Débats*, 17 août 1865.
8. Arch. nat. F^{21} 130.
9. Ottin, *Souvenirs copiés par sa fille*, manuscrit, Arch. Louvre, 2 HH 7.
10. Cf. Pingeot, *Les Gaulois sculptés*, 1982, p. 257.
11. Arch. nat. AJ^{52} 195.
12. Arch. nat. AJ^{52} 198.
13. Lagrange, 1865, p. 286.
14. Clément, 1865.
15. Lagrange, 1865, p. 286. Cf. aussi du Pays, 1865, p. 135.
16. Lagrange, 1865, p. 286.
17. Du Pays, 1865, p. 135.

II, 5. L'Académie de France à Rome Les envois de Rome

1. Brunel et Julia, 1984, introduction.
2. Le Normand, 1981, pour la période 1824 à 1840.
3. « La figure offre dans sa composition générale entendue comme bas-relief, une belle silhouette, un parti large mêlé à un développement noble et gracieux. On y trouve un faire large et un goût qui tend au grand. L'Académie doit toutefois faire observer qu'il y a un abus à éviter, en imitant certains bas-reliefs antiques dans les figures de bas-relief qu'on fait comme étude. Il ne faut pas perdre de vue que presque tous les bas-reliefs antiques furent exécutés pour figurer d'un point donné, à une place assignée par l'architecture; que souvent la matière laissée au sculpteur l'obligea d'aplatir certaines parties, de découper quelques autres pour l'effet et que l'artiste n'eut pas toujours la liberté de donner à tous les membres ni leur rondeur relative, ni leur éloignement naturel, ni toute la correction des détails. On croit voir dans la figure de M. Dumont une imitation trop expresse et tout à fait inutile de ces sortes de sujétion. Par exemple, la tête de sa figure est aplatie sans aucune raison et fait paraître la cuisse droite, par là même, trop saillante et trop ronde. On trouve encore dans l'exécution une certaine égalité qui soumet les os, les muscles, les chairs et chaque matière, à une certaine facture uniforme et un peu molle. Le tout cependant a un aspect noble qu'un peu plus de vérité n'aurait pas affaibli. » (*Rapport sur les envois de 1826*, Rome, Arch. Académie de France à Rome, carton 30.)
4. « On a trouvé peu à dire des deux têtes d'étude. La plus jeune a de la naïveté; mais on désirerait aussi un sentiment d'imitation moins monotone. » L'autre tête était un buste de *Dame romaine*, non localisé. (*Rapport sur les envois de 1826*, Rome, Arch. Académie de France à Rome, carton 30.)
5. « M. Dumont a envoyé pour travail de sa dernière année un groupe en marbre, figures grandes comme nature, représentant Bacchus et Leucothoé tenant une grappe de raisins qu'elle se dispose à presser dans la coupe que le jeune Bacchus a entre ses mains.

Ce charmant ouvrage est aussi remarquable par la grâce de la composition que par le mérite de son exécution soignée.

On a observé que les bras de la figure de Leucothoé sont un peu forts. On a pensé qu'il y a en général un peu d'égalité. Le pied en avant paraît manquer de finesse. Dans les mains on aurait désiré plus d'étude.

On remarque du reste dans cet ouvrage un talent véritable, un sentiment vrai et fin dans l'expression de la tête de la Leucothoé regardant le jeune Dieu. » (*Rapport sur les envois de 1830*, Rome, Arch. Académie de France à Rome, carton 46.)
6. « M. Dumont a de plus envoyé le portrait en marbre de M. Guérin. Ce buste, d'une extrême ressemblance, présente quelque mollesse dans son exécution. On désirerait pouvoir y mieux distinguer des différences entre les parties osseuses et les chairs. » (*Rapport sur les envois de 1830*, Rome, Arch. Académie de France à Rome, carton 46.)
7. Chateaubriand, 1950, t. II, p. 420.
8. *Rapport sur les envois de 1858*, Rome, Arch. Académie de France à Rome, carton 63.
9. *Rapport sur les envois de 1865*, Rome, Arch. Académie de France à Rome, carton 67.
10. Lagrange, 1865, p. 287.
11. Clément, 19 août 1865.
12. Du Pays, 1865, p. 136.
13. Falguière à Carpeaux, 13 juin 1865, Arch. Valenciennes.
14. Mantz, 1872, p. 58.
15. *Rapport sur les envois de 1872*, Arch. nat. AJ^{52} 205.
16. *Rapport sur les envois de 1867*, Arch. nat. AJ^{52} 205.
17. *Rapport sur les envois de 1872*, Arch. nat. AJ^{52} 205.

III, 1. Genèse d'une œuvre

1. Valéry, « Art et esthétique », *Cahiers*, t. II, 1974, p. 970.

Il faut aussi relire l'inscription du Palais de Chaillot:
« J'accueille et garde les ouvrages
De la main prodigieuse de l'artiste
Egale et rivale de sa pensée
L'une n'est rien sans l'autre. »

2. Discours de Nieuwerkerke lors de la distribution des récompenses du Salon de 1852: « Ainsi, Messieurs, en restreignant pour chaque [artiste] la faculté de faire admettre aux Expositions un nombre illimité d'ouvrages d'art, l'Administration a voulu leur faire bien comprendre qu'ils devaient être représentés par leurs œuvres les plus complètes et non par des esquisses ou des ébauches indignes de figurer dans un grand concours ouvert par l'Etat. » *Le Moniteur*, 20 juillet 1852.

Francion, 1875, p. 386: « Il y va de l'avenir de nos Salons annuels sérieusement menacés par cet envahissement... tout ce qui n'est qu'étude devrait en être rigoureusement exclu. »

3. Etienne Arago, conservateur du musée du Luxembourg au directeur des Musées — à propos du *Coq de Cain* — 9 février 1886: « L'œuvre fait tache partout dans une galerie où il n'y a que des marbres et des bronzes. La cire peut-elle en faire partie quand le plâtre en est exclu? »

Barrias, au directeur des Musées — à propos du *Pêcheur à la coquille* de Carpeaux, 11 novembre 1900 —: « Je vois avec peine les plâtres entrer au Louvre... »
4. Cité par l'abbé Mugnier, 20 janvier 1920, 1985, p. 364.
5. Nous n'avons pas retrouvé la provenance de cette citation recopiée dans nos cahiers d'écolière mais cette idée revient fréquemment chez Paul Valéry: « Mon travail est de sens inverse à la spontanéité (*Ego scriptor*, 1917) « Je ne voudrais retenir que ce qui puisse entrer dans une organisation de la pensée — plus exactement dans une discipline consciente et distinctive des réactions psychiques... Se refaire un spontané », plus loin, il note encore « l'importance nulle... (de) la plupart des productions immédiates ». (*Gladiators*, 1926) Cf. 1973, pp. 248, 351, 352.
6. Une tête seule (plâtre avec coutures) se trouve au musée Paul-Dubois-Alfred Boucher, de Nogent-sur-Seine.
7. Bronze exposé à Washington, cf. exp. 1981-82, *Rodin rediscovered*, pp. 298-299.
8. Cité par M. Cl. Schapira, 1982, t. II, p. 275.
9. Le 12 mars 1912, Paul-François Paul-Dubois demandait à Gustave Leblanc-Barbedienne s'il avait examiné la question de l'édition de l'*Eve*? le 9 juin: « Ne craignez-vous pas notamment que la nudité de la statue ne nuise à la vente? Son droit de reproduction ne fait pas de doute, c'est la condition expresse que j'avais mise à la donation de l'*Eve* au Petit Palais. » Le 27 juin: « D'accord avec mon frère, j'ai l'honneur de vous informer que nous renonçons à faire éditer l'*Eve* de mon père pour la raison que je vous ai indiquée. Nous avons scrupule à prendre une initiative que mon père n'avait pas prise lui-même et pour une œuvre déjà ancienne. » (Arch. nat. Fonds Barbedienne, 368 AP 3.)
10. P. Valéry « Autres rhumbs », 1927, cf. 1960, p. 805.
11. O. Redon, 1961, p. 185.

III, 2. Moulage

1. Collection des écoles des Beaux-Arts de Paris (aujourd'hui à Versailles, Petite Ecurie) et de province. Dans le domaine privé, l'une des plus importantes était la collection de Jean-Baptiste Giraud (cf. Shedd, 1984).
2. Pour une description plus détaillée cf. *Inventaire des Richesses d'Art... Sculpture*, 1978, chap. III, *Le Moulage*, pp. 103 à 143.
3. Gaborit, 1984, p. 91.
4. Rapport d'Havard, 30 janvier 1899, Arch. nat. F^{21} 2157.
5. Jouin, 1898, t. II, p. 49.
6. Bruel, 1958, t. II, pp. 416-417.
7. Jouin, 1898, t. II, p. 49.
8. Avant que Rodin n'imprègne directement de plâtre des drapés, le moulage de tissus est attesté dès 1821 par le peintre Chéry (p. 253, note 1), et était pratiqué par Vela aux dires de David: « Cette jeune fille a une chemise qui cache peu le nu. Cette chemise a été moulée sur la vraie. Encore une autre jeune fille agenouillée (...) vêtue d'une chemise, toujours moulée sur le linge » (Bruel, 1958, t. II, p. 416).
9. *Langouste, Homard, Serpent*, moulés sur nature, bronzes, Paris, musée des Arts décoratifs.
10. Chéry, 1821-22, pp. 253-254, note 1.
11. David, 1847, p. 14: « Il fallut le témoignage du compas pour prouver que de pareils membres n'eussent pu être que ceux d'un géant. »
12. Cf. la lettre de défense envoyée par Rodin à Tardieu, le 15 juillet 1880. Citée par Caso, 1977, p. 46.
13. Pingeot, 1978, pp. 281-282.

III, 3. Sculpture et photographie

1. Cette étude n'aurait pu aboutir sans l'aide et la coopération active de toutes les personnes qui animent la Fondation Le Corbusier. Malgré la fragilité des plaques et les difficultés de manipulations que cela entraîne, toutes les facilités nous ont été données pour nous permettre autant la consultation fréquente des documents originaux que l'accès à la passionnante correspondance se rapportant au fonds Carabin. Que l'occasion nous soit ici donnée de les remercier tous encore une fois.

Nous tenons également à remercier le professeur Wolfgang Drost qui a amicalement mis à notre disposition — et avant publication — le résultats de ses longues recherches sur la photosculpture.

III, 4. Edition et fonte au sable

1. Giedon, 1983, t. I, pp. 9-10.

2. Le bilan de l'œuvre édité met en évidence le fossé qui le sépare des circuits officiels de l'époque, en particulier des Salons. Pour Fremiet, la liste dressée montre que quatre-vingt douze statuettes, soit plus de la moitié, n'ont jamais figuré au Salon ni à une quelconque exposition, et que treize autres l'ont été avec un décalage variant de un an à seize ans entre la date de création et celle de l'exposition (ceci a une conséquence très importante ; les petites statuettes, lorsqu'elles ne sont datées que par le salon, ont pu être faites bien avant. L'année du salon n'indique qu'un terminus *ante quem*). La petite sculpture d'édition forme donc bien un bloc à part, avec ses propres moyens de diffusion (catalogues) et ses lieux d'exposition (stand des bronzes d'art aux Expositions universelles ; magasin de l'éditeur).

3. Dans le système mis au point par Babedienne, les frais d'établissement des chefs-modèles en bronze étaient supportés entièrement par la Société. Il semble que cette façon de faire ait été la plus répandue. C'est aussi la solution adoptée dans le contrat Susse-Pradier en 1841. Cependant ce principe n'était pas universel. Il arrivait que l'artiste participe à des degrés divers à ces frais.

4. Caso, 1975, p. 11. Saglier, *Comment nous prémunir contre la copie de nos modèles et comment en réprimer la contrefaçon en France et à l'étranger*, Paris, 1943, cité dans *Inventaire des Richesses d'Art Sculpture*, 1978, p. 45.

5. Pièce destinée au moulage d'un renfoncement, et qui ne peut se retirer selon le même axe que les pièces voisines.

6. Matage : opération qui consiste à dissimuler certaines traces de réparage à l'aide d'un ciselet spécial, dont l'extrémité est parcourue de stries ou de grains ; il est pour cette raison appelé ciselet mat (d'après ibid. pp. 633 et 642).

7. Les têtes sont souvent montées ainsi. La tête forme la pièce mâle, l'encolure la pièce femelle ; les deux pièces sont emboîtées, et une clavette de bronze les traverse. Pour assurer une adhérence parfaite des pièces, les trous de clavette des deux parties sont légèrement décalés l'un par rapport à l'autre — en enfonçant la clavette le monteur rapproche donc au maximum les deux pièces — et un bourrelet laissé sur l'un des bords de la jointure permet de sertir la fente subsistante. Les traces du montage sont ensuite dissimulées par le travail de ciselure.

8. Une conclusion semblable a été tirée par Benge, 1975, p. 82 : « It is fairly certain that even the sculptor's own models of his designs were reproduced by paid artisans. » M. Benge a pu dénombrer trente-deux artisans qui travaillaient pour Barye, parmi lesquels on trouve huit ciseleurs.

9. Le sable supporte des températures plus élevées que la potée et tolère les alliages cuivreux à forte teneur en cuivre ; il peut être, après la coulée, récupéré et réutilisé (d'après *Inventaire des Richesses d'Art... Sculpture*, 1978, p. 276).

10. Il semble qu'aux trois phases d'édition définies plus haut correspondent trois systèmes de marquage des exemplaires, que l'on peut résumer comme suit (bien qu'ils ne soient pas systématiques) :

1855-1871	Cachet Fremiet
1872-1909	Numérotation
1910-1955	Inscription F. BARBEDIENNE FONDEUR, PARIS.

11. On ne rencontre, dans le cas du sculpteur, que quelques épreuves en plâtre pour des centaines d'exemplaires en bronze.

12. « The making and marketing of serial sculpture in plaster or terra cotta demanded less capital investment for production and less equipment, which explains their artisan-like quality and secondary importance. » (Caso, 1975, p. 7.) L'inexistence de la documentation et le caractère secondaire de cette production expliquent que nous ne l'abordions pas dans cette étude.

13. Thiebault-Sisson, vers 1895.

14. Bérès, 1851, t. II, pp. 39-41.

15. Notre esprit moderne aurait sans doute tendance à faire de l'artiste la victime de ces personnages plus ou moins mercantiles que sont éditeurs et marchands. En fait, nous avons pu montrer plus haut que Fremiet n'était pas hostile à ces pratiques : il les a lui-même utilisées alors qu'il s'occupait personnellement de l'édition.

16. Benjamin, 1983, p. 92.

III, 5. Le marcottage

1. 1978, pp. 43 et 549 - Voir aussi Blanc, 1855, p. 295.

Le terme de marcottage est emprunté au vocabulaire horticole.

2. L.A.S., vers 1906, archives du musée Rodin, inv. L. 810. Cf. Nostitz, 1931, pp. 20-21.

3. Tancock, 1976, n° 18, p. 188.

4. Grappe, 1944, n° 216.

5. Hauteur 0,975 ; inv. S. 1023.

6. Rodin illustra pour Gallimard un exemplaire des *Fleurs du Mal* de l'édition de 1857.

7. Flament, 1917 (relate une visite chez Rodin vers 1904-1905).

8. Reproduit dans *Je Sais tout*, 15 juillet 1908.

9. Le musée Rodin en fit l'acquisition respectivement en 1962 (cat. n° 37) et en 1983 (cat. n° 38).

10. Op. cit., note 4, n° 336.

11. Le musée Rodin conserve la pierre : L. 2,34 ; inv. S. 1987 ; don du baron Vitta en 1931. Celui-ci offrit également un plâtre au musée des Beaux-Arts de Lyon en 1913.

12. Marius-Eugène Sourisseau, artiste peintre, décédé à Paris le 17 janvier 1907, avait dans son testament du 23 décembre 1906 exprimé le désir de faire réaliser par Rodin, pour la somme de 200 000 francs, un monument funéraire destiné au Père-Lachaise. Etant donné la dispersion géographique des héritiers, la commande tint en trois originaux établis à Nantes, Paris et Noirmoutier les 12, 14 et 17 juin 1907.

13. Salon de la S.N.B.A. (16 avril-30 juin 1911), hors catalogue, le marbre est installé, malgré son retard, à la place réservée à Rodin au centre de la rotonde.

14. « Il n'y a nulle part d'ombre profonde... Dans cette distribution heureuse des ombres et des lumières aucun statuaire n'a dépassé Rodin... A mesure que les lumières changent il apparaît autre... tout à coup un rayon de soleil... vint le frapper comme par magie. Tout le marbre s'éveilla dans cette lumière dorée... c'était vraiment la Résurrection, et les ombres déplacées donnaient au visage tout à l'heure encore tragique et dans l'anxiété de l'effort la sérénité de la certitude... Ce fut dans le groupe des admirateurs une exclamation tacite et un frémissement... »

15. Cf. lettre du transporteur Chenue à Rodin, 17 juillet 1911, lui annonçant que le marbre a été pris au salon et expédié à Amiens le jour même.

16. Le plâtre ainsi que le marbre sont conservés au musée Rodin, le premier porte encore les clous de la mise aux points (inv. S. 2109 ; H. 0,606) pour le marbre qui fut commandé en septembre 1898 par Paul et Bruno Cassirer de Berlin, livré en janvier 1900, acquis par le musée en 1984 (inv. S. 1439 ; H. 1,255).

17. Conservé au musée Rodin avec les clous de mise aux points (inv. S. 2182 ; H. 0,390).

18. Conservé au musée Rodin (inv. S. 1422 ; H. 0,84).

19. Cf. Elsen, 1980, pp. 159 et 167.

20. Op. cit., note 5.

21. Titre donné par Grappe, op. cit., note 4 (n° 419, bronze, 1910 ; conservé au musée Rodin ; inv. S. 997 ; H. 0,735).

III, 7. Les collaborations

1. En 1971, une décision de justice concernant la collaboration de Renoir et Guino, accordant à ce dernier la « qualité de collaborateur », aurait pu provoquer une vaste remise en question. En fait il n'en fut rien. Il est à remarquer toutefois que Guino n'introduisit une action en justice que lorsque les héritiers de Renoir cherchèrent à lui nuire. Voir pour plus de détails *Inventaire des Richesses d'art, Sculpture*, 1978, p. 49.

2. Mais un dépouillement complet des riches archives du musée Rodin révélerait peut-être bien des surprises.

3. Archives du musée Rodin, correspondance Desbois. Les motifs qui poussent un artiste à se mettre au service d'un autre sont très divers. Cela peut être un motif financier (la sculpture est un art qui coûte cher ; pour certains la pratique est un moyen de travailler plus souvent la pierre). Cela peut être aussi un apprentissage (ceux de la jeune génération de l'atelier de Rodin tels Bourdelle quittent ce dernier lorsque leur propre réflexion sur la sculpture les éloigne du maître). Une autre raison peut être aussi l'admiration pour le maître qui pousse Desbois par exemple à continuer presque jusqu'à la mort de Rodin à travailler pour celui-ci.

4. Peu de temps avant la commande du *monument à Claude Lorrain*, Rodin s'inspire des recherches véristes et expressionnistes de Desbois : à partir de *La Misère* de Desbois, cf. cat. 249, Rodin élabore *Celle qui fut la belle Heaulmière*.

5. Voir Wiesinger, 1983.

6. Voir anecdote rapportée par Judith Cladel, 1950, p. 168. Cette anecdote est probablement exacte même si l'adresse de l'atelier de Desbois en 1889 ne peut être rue des Plantes, qu'il n'habita qu'à partir de 1894.

7. Voir Charpentier, 1968, pp. 149-158.

8. Télégramme du 10 mars 1889 de Desbois à Rodin : « J'ai besoin de Cariou demain matin. Il doit venir m'aider à faire les moulures du Claude. [...]. » (Archives du musée Rodin, correspondance Desbois.)

9. Carnet intitulé *Monument de Claude Lorrain* (Archives du musée Rodin, correspondance Desbois). Le carnet se divise en trois parties : tout d'abord, à partir du f° 1 recto jusqu'au f° 11 recto, le détail des dépenses au jour le jour. Puis, au milieu du carnet, sur le f° 37 recto et verso, les sommes reçues de Rodin. En dernier lieu, du f° 71 jusqu'à la face intérieure de la couverture, se trouvent les noms et adresses de modèles, avec parfois une indication sommaire de leur apparence, ceci de la main de Rodin, sans rapport direct avec le *Claude*.

10. Voir Tancock, 1976, pp. 403-411.

11. La science du modelé de Desbois apparaît dans

des œuvres comme la *Léda*, le *Rocher de Sisyphe* ; son talent de portraitiste dans le portrait de Rodin ou celui de Mme Luce. Au contraire, le *monument de Valmy 1792* illustre bien la tendance au manque de relief et le goût des masses vagues que l'on retrouve dans le *Claude*.

12. Voir Charpentier, 1968, p. 156.

13. Lettre écrite du château de l'Islette, où Rodin séjourne avec Camille Claudel, voir Charpentier, 1968, p. 157.

14. Voir Wiesinger, op. cit., p. 40. Thérèse Charpentier considère que les lettres retrouvées par elle montrent un intérêt soutenu de Rodin pour le monument — ce qui excluerait une intervention importante de ses collaborateurs. Or, comment concilier un intérêt durable et le non-remaniement du parti général, qui avait été déterminé dès 1882 comme l'a fort bien montré Th. Charpentier, alors que la situation prévue pour l'œuvre avait été totalement modifiée dès avant 1889 ? — l'adossement au Panthéon lorrain ayant été abandonné, la relative nudité de l'arrière du monument n'était donc plus appropriée.

15. Par exemple la lettre de Louis Français au maire de Nancy du 26 mai 1891 : « Cher monsieur Adam. J'ai vu il y a 15 jours le monument de Claude Lorrain dans un local en plein air où Rodin l'a transporté pour le terminer. Dans cet endroit où il avait de la reculée, il l'a sensiblement amélioré, et Roger Marx et moi en avons été enchantés. Les proportions et l'allure d'ensemble sont on ne peut plus satisfaisants et n'ont absolument rien de banal ; au contraire, c'est neuf et élégant. Rodin doit vous écrire il vous priera de faire préparer la fondation afin qu'il puisse envoyer sa masse de pierre avant un mois et mettre la main à l'œuvre pour le piédestal qui sera un chef-d'œuvre. » (Archives municipales de Nancy ; photocopie aux Archives du musée Rodin, dossier *Claude Lorrain*.)

16. Ce qui nous rappelle que Rodin a souvent eu du mal à finir ses monuments, ainsi le *monument à Puvis de Chavannes* (que Desbois exécutera finalement), ou le *monument à Eugène Carrière*, qui devait être produit conjointement par Desbois et Rodin, et qui ne fut jamais réalisé.

17. Il est à remarquer que Rodin n'emploie dans les lettres conservées à Nancy la première personne que pour parler de la figure du *Claude* : « [...] cet hiver je terminerai la figure du Claude qui est encore (sic) que nue [...] » (lettre du 12 septembre 1890) ; « [...] pendant que j'habillerai le Claude Lorrain on exécutera la pierre du monument [...] » (lettre du 29 mai 1891).

18. Originaire de Normandie, Victor Peter (1840-1918) garda de son enfance le goût des animaux et surtout des chevaux. Son œuvre personnelle, qui présente deux volets bien distincts, se compose essentiellement pour une part de plaquettes et de médailles (dont de nombreux portraits), pour l'autre d'animaux en ronde-bosse. Cette prédilection de Peter pour la sculpture animalière et son réel talent entraînèrent des sculpteurs fameux à faire appel à lui ; ainsi Falguière (dont Peter avait été l'élève) pour la pratique des animaux de la *fontaine monumentale de Saint-Marie* à Rouen (1874-1879) ou Mercié pour le cheval de la statue de *Guillaume II de Hollande* à Luxembourg, ou encore Paul Dubois pour le cheval de sa *Jeanne d'Arc* (sur ce dernier point, voir la lettre du 19 juillet 1893, Archives du musée Rodin, correspondance Peter).

Fils de marbrier, Jean Escoula (1851-1911) fut le praticien talentueux de Carpeaux, de Rodin, et d'autres. Apprécié en tant que créateur par ces sculpteurs, médaillé aux Salons, Escoula continua pourtant toute sa vie à travailler pour les artistes qu'il aimait, pas par besoin d'argent semble-t-il — si l'on veut bien accorder quelque crédit à la lettre qu'il adresse à Rodin vers 1892 : « [...] Vous semblez ignorer complètement tout le mal que je me suis donné pour tous vos travaux depuis sept ans que je travaille pour vous ; je vous ai été certes très dévoué, car vous ne supposez pas que ce soit le côté pécuniaire qui m'ait le plus intéressé [...] » (Archives du musée Rodin, correspondance Escoula). L'œuvre d'Escoula consiste surtout en la représentation de jeunes enfants ou de jeunes filles au modelé doux et subtil, presque savonneux, œuvres imprégnées d'une grâce très XVIIIe siècle (*Le Printemps, Le sommeil, La pastorale, La muse bagneraise...*).

19. « Nous serons (sic) très heureux si vous pouvez venir de suite pour les dernières retouches afin de pouvoir revenir à Paris [...] » (Archives du musée Rodin, correspondance Peter). Je remercie Jacqueline Guillot, qui prépare un mémoire de maîtrise à l'université de Paris IV-Sorbonne sur Victor Peter, de m'avoir signalé cette lettre.

20. Archives du musée Rodin, correspondance Peter. Il s'agit d'un solde : « [...] Reste pour travail fait sur les chevaux de Claude Lorrain 26 heures à 3 francs [=] 78 ».

21. Lettre de Peter à Rodin du 31 août 1891 (Archives du musée Rodin, correspondance Peter) : « [...] Je joins à ma lettre un reçu des 500 francs qui m'ont été remis par Desbois quoique lui en ayant déjà donné un. Ce sera plus régulier [...] P.S. Ayant oublié de demander à Desbois votre adresse à Tours, j'envoie ma lettre rue de l'Université » ; lettre d'Escoula à Rodin du 5 septembre 1891 (Archives du musée Rodin, correspondance Escoula) : « [...] M. Desbois m'a apporté 500 francs de votre part ; j'ai payé la deuxième quinzaine au mouleur et la première aussi naturellement. »

22. Archives du musée Rodin, correspondance Peter. L'identité de la somme avec celle réclamée le 20 janvier 1892 est troublante.

23. Voir lettre de Rodin au maire de Nancy du 12 septembre 1890, publiée par Th. Charpentier, 1968, p. 157.

24. Cf. Cladel, 1950, p. 169 : « Rodin ne fut pas moins contraint de "reprendre" ses chevaux, c'est-à-dire de les dégager davantage du marbre d'où il avait voulu les faire surgir [...] Dix ans après, la violence faite à sa conscience lui était encore sensible : "J'ai consenti à retoucher mes chevaux, j'ai eu tort", me disait-il avec contrition. »

III, 8. La mise au point et l'agrandissement

1. *Inventaire des Richesses d'Art, Sculpture*, 1978, Ch. IV - La Technique de la taille. Procédés de la taille avec mise aux points, pp. 170-184, 33 repr.

2. Cf. Valéry, « Architecture » (19..), 1973, p. 983.

3. Emile Picault (1833-ap. 1914), *L'Inspiration*, « Des mystérieuses profondeurs, elle apporte à l'homme l'étincelle divine » - innombrables éditions en bronze. — Henri Vidal (1864-1918) *Cain*, plâtre, Salon 1894, marbre 1896, don du fils de l'artiste en 1980 (R.F. 3463), érigé depuis 1982 au jardin des Tuileries. — Raoul Larche (1860-1912), *La Prairie et le Ruisseau*, plâtre, Salon 1898, musée de Dijon ; marbre 1893, commande de l'Etat (R.F. 1264) attribué à la Présidence du Sénat en 1894. — Raoul Larche, *Jésus devant les docteurs*, buste tiré de la statue en pied, plâtre, Salon 1890, musée de Saint-Etienne (disparu) ; marbre, Salon 1891, musée d'Agen (disparu). — Raoul Larche, *La Sève*, réduction de la statue, plâtre, Salon 1893 ; marbre 1909, ministère de l'Agriculture (disparu). — Emile Laporte (? - 1907), *L'Anniversaire*, plâtre, Salon 1886, déposé au musée de Chambéry, détruit en 1959 ; pierre, Salon 1888. Edition pour décor funéraire.

Ce document et de nombreux autres accompagnaient les esquisses données par Mireille Godet, fille du sculpteur Henri Godet, au musée d'Orsay, en 1979.

III, 9. La taille directe

1. L'Institut y veillait et le règlement de l'Académie de France à Rome spécifiait que pour les travaux en marbre, le praticien n'irait pas au-delà de l'ébauche à la grosse gradine, laissant tout le reste au soin des pensionnaires.

2. Document présenté au Théâtre Edouard VII à Paris, pendant la saison 1984, en même temps que la pièce *Désiré*.

3. Gray, 1963, p. 48.

4. Vignaud, 1908, p. 129, cf. aussi Ansieau, 1958 et 1983.

5. Fierens, 1923, p. 106.

6. Fumet, 1978, p. 103.

7. Thubert, « L'Effort vers la nature », dans *Joseph Bernard*, 1934, p. 50.

8. Fierens, 1923, p. 106.

9. Fumet, 1978, p. 108.

III, 10. Terre et plâtre

1. Pour le vocabulaire, voir *l'Inventaire des Richesses d'Art, Sculpture*, 1978.

2. Caillaux, 1935, pp. 71 et 72.

3. Chesneau, 1880.

4. Durey, 1986.

5. Mantz, 1876, p. 626.

6. Je remercie Nicole Barbier de m'avoir « pilotée » dans les réserves de Meudon.

7. 1979, exp. *Rodin et l'Extrême-Orient*.

8. 1981-1982, exp. *Rodin rediscovered*, pp. 127-150.

9. Le Normand, 1982, p. 162.

10. Mantz, 1876, p. 626.

11. Cladel, 1937.

12. *Catalogue historique du Cabinet de Peinture et Sculpture française* par M. de Lalive, Paris 1764, cité par Ph. Durey, 1982.

13. Gaborit, 1974, pp. 70-72.

14. Quatremère de Quincy, 1934, p. 83.

III, 11. La cire

1. Nombre d'œuvres du XIXe siècle étudiées : 146. Nombre de radiographies : 750. Nombre de chromatographies : 250.

2. A paraître : *Notes et Documents*, n° 14 (?), publié par la Réunion des musées nationaux. Les notices techniques de 125 objets y sont mentionnées, ces résultats correspondent à l'étude globale de 250 objets pour lesquels 950 radiographies et 500 chromatographies ont été effectuées.

3. Conditions expérimentales de la chromatographie en phase gazeuse :
— gaz vecteur : helium ; débiteur ; sorte de colonne de l'ordre de 0,6 à 1 ml/mn ;
— colonne : J et W silice cappilarycolumn, phase stationnaire DB-1 furabond nethyl silicon - épaisseur du film 0,1 micromètre - diamètre de la colonne : 0,25 mm - longueur : 1,5 m ;
— détecteur à ionisation de flamme 335 °C ;
— injecteur évaporateur : 300 °C.

4. Analyses par M. A.R. Duval du Laboratoire de recherche des musées de France.

5. *Revue du Louvre*, n° 2, 1985, pp. 129 à 135.

III, 12. La polychromie

1. Schneider, 1910, p. 41.
2. Guérin à Lemoyne, 22 mars 1828 - Paris, bibliothèque Doucet, carton 16, peintres.
3. H.L., 1834, p. 131.
4. Salmson, 1892, p. 256.
5. Bruel, 1958, t. II, p. 32.
6. Salmson, 1892, p. 343.
7. Beattie, 1983, p. 144.
8. Mantz, 1859, p. 368.
9. Delacroix, *Journal*, 1891, p. 143.
10. Thoré, 1868, p. 536.
11. Gautier, 1848, p. 204.
12. Cité par Durand-Révillon, 1984, p. 186.
13. Cité par Durand-Revillon, 1980, II, p. 69.
14. Rapport de Havard, 9 juin 1895, Arch. nat. F^{21} 2157.
15. Cf. Rapport de Havard, 20 février 1896, Arch. nat. F^{21} 2157 et Collignon, 1899, pp. 192 et 194.
16. Rapport de Havard, 30 janvier 1899, Arch. nat. F^{21} 2157.
17. Beule, 1856, p. 583.
18. Tardieu, 1833, p. 186
19. Jal, 1831, p. 271.
20. Bapst, 1892, pp. 334 à 343.
21. Geffroy, 1893, p. 288.
22. Fourcaud, 1899, p. 218.
23. Fourcaud, 1899, p. 218.
24. Cf. Exp. 1980, Los Angeles County Museum of Art, n° 10.
25. Blanc, 1867, pp. 459 à 464.
26. Geffroy, 1893, p. 289.
27. Huysmans, 1883, p. 226.
28. Le Normand-Romain, 1985, pp. 129 à 135.
29. Claretie, 1876, p. 381.
30. Albis, 1976, pp. 75 à 77.
31. Dayot, 1900, p. 68.
32. Dayot, 1900, p. 68.
33. Alexandre, 1895, p. 102.
34. Alexandre, 1895, p. 102.
35. Balmont, 1899.

IV, 1. L'arc de triomphe

1. Legrand et Landon, 1842, t. II, pp. 111-114.
2. « La signification de l'arc de triomphe s'explique par la plus ancienne religion romaine de la guerre ; à l'issue des campagnes, on faisait passer les guerriers sous une *porte magique* [je souligne], pour les décharger des énergies destructrices qu'ils portaient en eux et qui auraient été dangereuses pour leurs compatriotes. » G.C. Picard, notice « Arc de triomphe », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1979 (1re éd. 1968), volume 2, p. 272.
3. C. Percier et P.F.L. Fontaine, 1826. Cf. M.L. Biver, 1963.
4. M.C.A. de Salelles, 1869 (cf. *Sur les traces de Jean-Baptiste Carpeaux*, 1975).
5. A. Pingeot, 1981, pp. 119 à 134.
6. D. Rabreau, 1974, pp. 89-97.
7. Par exemple : projet du Parnasse français de Titon du Tillet (1727), projet d'Eléphant triomphal et de fontaine par Ribart de Chamoust (1758), projet d'obélisque en 1768 (A.J. Gabriel?). Cf. V.N. Jouffre, *Les Champs-Elysées au XVIIIe siècle*, thèse de doctorat en cours (Université de Bordeaux-III).
8. H. Jouin, 1880. Coïncidence : 1798 est aussi l'année de la loi de recrutement, dite « Loi Jourdan ».
9. L'arc de la Fête de la Fédération au Champs de Mars, de Cellerier, l'arc du Carrefour Poissonnière lors de la Fête de l'Unité et Indivisibilité de la République française, 10 août 1796 (cf. *Les fêtes de la Révolution*, musée Bargoin, Clermont-Ferrand, 1974).
10. J.F. Blondel, 1754. Un fragment du monument apparaît dans un beau tableau de Boilly, *Les Conscrits de 1807 défilent devant la Porte Saint-Denis* (cf. les explications de C.S. Eliel dans le catalogue de l'exposition *Louis Boilly*, musée Marmottan, Paris, 1984, pp. 16-18).
11. H. Jouin, *op. cit. supra*, note 8 ; A. Mousset, 1950 ; T.W. Gaehtgens, Göttingen, 1974 ; S. Damiron, 1954 ; J.A. Raymond, 1812 ; G. Vauthier et H. Lefuel, *B.S.H.A.F.*, 1920, pp. 6-21.
12. L'Etoile : « Ce point fait, en quelque sorte, partie du plus beau quartier de Paris, puisqu'il y est joint par une promenade, les Champs-Elysées. Un arc de triomphe à l'Etoile fermerait, de la manière la plus majestueuse et la plus pittoresque, le superbe point de vue que l'on a du château impérial des Tuileries (...) Et regardant le palais de V. M. comme le centre de Paris, ainsi que Paris est le centre de l'Empire, ce monument serait vu du centre de la capitale (...) », rapport du ministre Champagny à Napoléon Ier (M.L. Biver, 1963, p. 190).
13. E. Le Senne, janvier-février, 1911.
14. J.M. Gautier, 1985. Sur le changement de programme et le remplacement des sculptures de l'arc du Carrousel ainsi que sur l'arc de Marseille, cf. : G. Hubert, mars 1955. R. Busquet et E. Isnard, 1952. Cf. aussi, F. Waquet, 1981.
15. T.W.Gaehtgens, 1984.
16. Cf., par exemple, la présentation caricaturale du haut-relief de Rude dans le livre de H. Hibbard, 1977.
17. *Le Magasin pittoresque*, juin 1839 ; L. Batissier, 1846.
18. H. Jouin, 1880, p. 173.
19. Confiant dans l'admiration que lui portait Thiers, Rude s'était, semble-t-il, imaginé qu'il obtiendrait la commande de plus d'un haut-relief. P. Vitry, 1930.
20. T.W. Gaehtgens, 1984.
21. L. de Fourcaud, 1904, p. VIII et 27.
22. P. Viallaneix, 1985. Plusieurs autres communications de ce remarquable colloque nous ont servi à mieux cerner le contexte historique dans lequel se place le *Départ* de Rude.

IV, 2. Le tombeau de Napoléon Ier

1. Arch. nat. F^{21} 728. Les Archives nationales conservent d'abondants dossiers sur le tombeau de Napoléon aux Invalides dans la série F^{21} 728 à 740. Les principaux renseignements pour la sculpture figurent dans les deux dossiers généraux 728 et 729, et dans le n° 734.
2. Outre Simart, les quatre sculpteurs ayant reçu des commandes pour le décor de la crypte sont : Pradier (arrêté du 15 septembre 1843 : commande de douze figures ailées représentant des *Victoires*, pour 240 000 francs ; la taille des marbres commença en 1846 pour n'être définitivement achevée qu'en juin 1853, après la mort de Pradier, par son élève Lequesne) ; Duret (arrêté du 20 février 1844 : commande de deux figures colossales en bronze représentant *la Force civile* et *la Force militaire* ; la fonte, par Eck et Durand était réalisée en mars 1851, cf. F^{21} 728) ; Dumont et Jouffroy (respectivement pour les reliefs, représentant le *prince de Joinville au tombeau de l'Empereur à Sainte-Hélène*, et le *Roi Louis-Philippe recevant des mains du général Bertrand l'épée de l'Empereur* ; supprimés par la commission Ledru-Rollin, ces reliefs furent reconfirmés lors du vote des crédits supplémentaires par la Chambre en juin 1850). Le total de ces commandes dépasse largement à lui seul les 500 000 francs prévus par la loi du 25 juin 1841 pour la construction du tombeau. Encore faudrait-il y ajouter les autres sculptures dont la commande fut provoquée par cette construction : le *Christ* de Triqueti (cf. note 8) ; deux *groupes d'enfants* en bois pour le couronnement du baldaquin du dôme par Feuchère (arrêté du 18 janvier 1845) ; le nouveau *tombeau du maréchal Vauban* par Etex ; la *statue équestre de Napoléon* commandée à Marochetti pour l'esplanade des Invalides (non réalisée ; cf. F^{21} 735).
3. Des crédits d'un million de francs furent votés le 26 mai 1840 pour la translation du corps et la construction du tombeau : ils passèrent en totalité dans le Retour des Cendres. La loi du 25 juin 1841 ouvrit un crédit de 1 300 000 francs sur lesquels 800 000 francs étaient destinés à solder ce même Retour des Cendres.
4. Les travaux de cette commission aboutirent à la loi du 4 juillet 1843, votant définitivement les crédits de construction (1 500 000 francs se rajoutant aux 500 000 francs de la loi du 25 juin 1841). La commission demanda la suppression, entre autres, d'une « statue de Napoléon qui devait être placée sur le sarcophage ».
5. Visconti s'est justifié dans plusieurs rapports successifs écrits entre 1848 et 1851. Ce furent notamment les réactions de la Chambre des Pairs avant le vote de la loi de juillet 1843 qui lui firent penser qu'il pouvait dépasser les sommes prévues. Mais le gouvernement n'osa pas, jusqu'en 1848, déposer un nouveau projet de loi pour des crédits supplémentaires. Le 11 janvier 1851, Visconti écrivait : « Les statues et les bas-reliefs n'étaient pas prévus au devis primitif, je le reconnais, mais ils étaient indispensables pour l'effet du monument, qui sans cette décoration aurait été pauvre et froid. C'est la question générale des crédits dépassés. J'ai eu pour unique pensée d'élever un monument digne de la France, comptant sur les sentiments des Chambres et du pays. »
6. Lettre de Visconti au ministre de l'Intérieur (Arch. nat., F^{21} 734).
7. La chronologie des faits est résumée dans une lettre de Triqueti au ministre de l'Intérieur en date du 19 mars 1848 (F^{21} 729). Le décor par incrustations de marbre intéressait le sculpteur de longue date et c'est lui qui aurait proposé le procédé à Visconti. Le musée de Montargis conserve quelques essais de plaques incrustées, dont certaines sont peut-être en rapport avec les projets de 1844.

8. Arrêté du 31 mars 1846 portant commande d'un *Christ en croix* en marbre de 2,50 m de hauteur pour 20 000 francs ; modèle en plâtre terminé en septembre 1846 ; marbre fourni en novembre 1847, taille terminée le 31 décembre 1850 ; jugé trop petit lors d'un essai de mise en place, Visconti propose le 16 octobre 1851 de le remplacer par un tirage en bronze de 3,30 m de hauteur.

9. H. 2,66 m. Commandé au prix de 30 000 francs, ramené par la suite à 25 000 francs. Le premier acompte de 10 000 francs ne fut versé que le 11 octobre 1851, un second le 27 novembre 1852, le solde dans le courant de 1853. Plâtre-modèle au musée des Beaux-Arts de Troyes.

10. Arch nat. F^{21} 734, rapport de Visconti au ministre de l'Intérieur.

11. Cité par Eyries, avant 1860, pp. 186-187.

12. Citons, entre autres, le 2 mars : Dantan Ainé ; le 8 : Bra et Vilain ; le 9 : Moine ; le 19 : Caillouette ; le 26 : Jacques ; le 27 : Robinet (F^{21} 734).

13. F^{21} 734. Ingres précise : « Qu'a-t-il besoin pour cela ? que d'habiles praticiens, habiles machines mais intelligentes et naïves, lui traduisent en grand... ; ce que d'autres artistes même avec beaucoup de talent, ne sauroient ou ne voudroient faire, attendu que leur amour-propre déjà blessé d'exécuter l'œuvre d'un autre, voudrait ajouter ou retrancher à l'œuvre de M. Simart, de là devant naître indubitablement des désordres que personne ne pourrait éviter. »

14. Le prix prévu est de 16 500 francs par bas-reliefs. L'article 2 de l'arrêté spécifiait : « M. Simart devra employer pour l'exécution de ces bas-reliefs, au moins cinq sculpteurs choisis par lui parmi les élèves lauréats de l'Ecole Royale des Beaux-Arts dont il nous fera connaître les noms. »

15. Les attaques durèrent longtemps. Le 4 août 1849, Simart écrit au chef de la comptabilité du ministère de l'Intérieur : « On m'assure que... l'administration des Beaux-Arts n'aurait pu justifier du reçu des 15 000 francs qui m'étaient alloués pour l'exécution des dix esquisses... Cette erreur aurait donné à penser à quelques membres de la commission (la commission nommée par Ledru-Rollin) que j'avais abandonné partie de cette somme au profit de l'ancien Directeur des Beaux-Arts... ». Cf. lettre de Simart à C. de Vendeuvre en juillet 1849, cité par Eyries, avant 1860, p. 193 : « un journal écrivait dernièrement que j'avais offert quinze mille francs d'épingles à Mme Duchâtel ! » (il s'agit de l'épouse de l'ancien ministre de l'Intérieur).

16. Les nouveaux crédits nécessaires s'élèvent alors à 2 849 770 francs ; on est loin des premiers chiffres !...

17. Il signera tout de même son relief, la *Centralisation administrative*, comme Petit le fera pour la *Fondation de la Cour des Comptes* et Lanno pour la *Fondation de l'Université*. C'est à Simart donc que sont dus les sept autres marbres, y compris ceux abandonnés par Chambard et Vilain. Notons que c'est à Husson qu'avait été commandé par arrêté du 20 janvier 1847 (pour 2 500 francs) le modèle d'essai grandeur nature d'un des reliefs ; il était terminé et livré le 30 novembre de la même année (F^{21} 728).

18. Cf. Eyries, avant 1860, p. 240.

19. En dehors de quelques changements concernant les inscriptions (listes de noms augmentées) les variantes portent sur des détails : sur l'esquisse du *Concordat*, le personnage agenouillé soutenant la croix est habillé, il est dénudé sur le marbre. Sur l'esquisse de la *Promulgation du Code*, l'empereur tend sa main gauche vers une jeune femme, sur le marbre il s'agit d'un jeune homme ; sur le marbre de la *Protection accordée au Commerce et à l'Industrie*, les draperies couvrant la figure de Ville à gauche ont diminué et la position du bras gauche a été modifiée ; la principale différence concerne les *Travaux Publics et les Arts* : sur le marbre, Simart n'a gardé que les deux figures assises, supprimant les deux figures debouts aux extrémités.

20. La commission déclare par ailleurs que « les bas-reliefs de M. Simart se distinguent par la grandeur et la sévérité de leur style... Dans chacune des compositions, le personnage principal est empreint d'une grandeur héroïque. Toutes les figures groupées autour du législateur, ajustées tantôt avec grâce tantôt avec majesté, expliquent très bien le sujet dont elles font partie ».

21. Cf. par exemple Lagrange, 1863, p. 111. Le relief de Simart doit se « traduire » ainsi : « le Génie impérial tenant dans une main la loi du 28 pluviose, de l'autre saisissant le timon des affaires, placé sur la carte de la France départementale, pendant que l'Hydre, symbolisant l'anarchie administrative, se débat sous son pied et que la Justice et la Prudence préparent et éclairent ses décisions ».

22. Cf. Lagrange, 1863, p. 114. Cf. Eyries, avant 1860, p. 439, qui publie intégralement le texte de Simart, pp. 427-439.

23. Le musée de Troyes conserve les modèles à demi-grandeur des sept compositions « exécutées » par Simart (données par Mme Simart en 1857) ; y manquent les trois compositions exécutées par Ottin, Petit et Lanno (cf. note 17) ; nous ignorons en revanche pourquoi il manque à Troyes deux esquisses sur les dix, à savoir la *Pacification des Troubles civils* et la *Création de la Légion d'honneur*.

24. Eyries, avant 1860, pp. 239-240.

25. Dans sa lettre du 19 mars 1848 au ministre de l'Intérieur, Triqueti donne des indications sur la façon étrange dont son projet fut abandonné : « Je terminais des essais de grandeur d'exécution lorsque je reçus le 10 décembre 1844 une lettre de la Direction des Beaux-Arts portant ordre de suspendre mon travail qu'on jugeait ne plus convenir. Mes essais n'avaient point même été vus. On avait seulement fait sur place l'essai d'une toile peinte en décor, destinée à essayer la grandeur des figures. » Or, dans sa lettre du 6 décembre au ministre, Visconti juge l'incrustation en marbre blanc et bleu « trop dure » ; il ajoute que « la peinture serait une décoration qui manquerait de sévérité, elle ne résisterait pas dans cet endroit à l'altération ». On a en fait l'impression que, dans l'esprit de Visconti, la cause est entendue depuis longtemps, en faveur des reliefs.

26. Ingres est lié de près au projet Visconti. Il a fait parti du jury de janvier 1842 qui l'a sélectionné. Le 7 mai 1848, soit trois jours à peine avant que la commission Ledru-Rollin ne rende son rapport, il écrit courageusement à Visconti pour lui redire tout le bien qu'il pense de son monument, en insistant beaucoup sur les sculptures : « Ce sont de belles idées que ces vieillards dépositaires des grandeurs humaines, que les amis fidèles, qui ont l'air de veiller encore à sa porte, et cette grande partie circulaire, ornée de beaux bas-reliefs qui expliquent si ingénieusement tous les grands actes de l'époque impériale, que ces grandes victoires, calmes et respectueuses devant la terrible simplicité de la tombe. »

IV, 3. Le rattachement des Tuileries au Louvre

1. Nous remercions Emmanuel Jacquin qui reclasse le versement de l'agence d'architecture du Louvre aux Archives nationales (64 AJ), et qui connaît bien la série O^3, d'avoir démêlé pour nous la chronologie des architectes des différents palais au début du Second Empire. Visconti fut nommé architecte des Tuileries et Duban, architecte du Louvre le 16 juin 1853 avec un traitement de 6 000 francs par an, chacun.

Le 22 décembre 1853, la démission de Duban était acceptée. Sa lettre de démission n'a pas été retrouvée.

Le 1er janvier 1854 Visconti devait cumuler les charges d'architecte du Louvre et des Tuileries avec un traitement double de 12 000 francs, mais il mourut le 29 décembre 1853.

Lefuel ne reçut le titre d'architecte des Palais impériaux en remplacement de Visconti décédé, que le 27 mars 1855, avec effet à partir du 1er avril 1855.

2. *Rapport sur les travaux du Louvre par M. Achille Fould, ministre d'Etat, 5 février 1856* : cf. *Le Moniteur universel* 18 février 1856.

« Dans l'intérêt de l'art et afin de conserver à l'histoire les modèles au nombre de plus de huit cents qui ont été exécutés pour les sculptures du nouveau Louvre, j'ai chargé l'architecte d'en faire faire la reproduction par la photographie... Ces modèles reproduits également en plâtre pourront être adressés aux principales écoles de dessins des départements où s'instruit la classe laborieuse ; ils y seront d'autant plus utiles que la plupart de ces modèles sont inspirés de la plus belle époque d'architecture dont s'enorgueillit la France. »

3. *Silicatisation* : En badigeonnant les pierres au silicate d'alumine, on pensait « convertir la pierre tendre en une espèce de silex » (*Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1865, pp. 340-341). Cette opération commencée dès 1855 eut l'effet le plus néfaste. Les sels de la pierre remontant desquamèrent les surfaces par plaques entières (cf. fig. 199). Arch. nat. 64 AJ 211.

V, 1. L'église de la Madeleine

1. *Le Rouge et le Noir*, 1... Livre II, ch. 7, p.
2. Leniaud, 1979, p. 253.
3. Grégoire, 1833, p. 74.
4. Leniaud, 1979.
5. Arch. nat. F^{21} 576 : décret du 2 déc. 1806 : « Concours ouvert pour le monument à élever à Paris, sur l'emplacement de l'église de la Madeleine ».
6. *Nouvel Elysée ou Projet du Monument à la mémoire de Louis XVI et des plus illustres victimes de la Révolution*, Paris J.G. Dentu, 1814. Cf. aussi Darnis 1981.
7. Par exemple : Arch. nat. F^{21} 582.
8. Arch. nat. F^{21} 582, 29 janv. 1816, suivant la loi du 19 janv. 1816.
9. Arch. nat. F^{13} 1152, 25 mai 1830.
10. Arch. nat. F^{21} 577.
11. Arch. nat. F^{13} 1152, 7 nov. 1828.
12. Arch. Louvre, S 30, 31 janv. 1834.
13. Arch. nat. 10 juillet 1816 : Gérard est chargé des trois « statues qui doivent être placées sur le sommet et sur les angles du fronton... au lieu du bas-relief pour le porche qui ne doit pas être exécuté ».
14. *Moniteur Universel*, 6 mars 1829 et arrêté du 25 fév. 1829, Arch. nat. F^{13} 1152.
15. Arch. nat. F^{13} 1152, 28 avril 1829.
16. Fourcaud, 1904, p. 133.
17. Cette commission réunissait, sous la présidence du « comte de Tournon, président du Conseil des Bâtiments civils, le baron Gérard, le baron Bosio, le chevalier Cartellier, le chevalier Fontaine ». *Moniteur Universel* 6 mars 1829.
18. L'élection a eu lieu le 19 juin 1829, Arch. nat. F^{13} 1152 ; et le *Journal des Artistes* du 21 juin, p. 402 en donne le résultat : « les architectes Huvé et Percier, le sculpteur Cortot, le peintre XX, et messieurs de Siméon et Quatremère de Quincy, hommes de lettres ».

19. 1er mars 1829, p. 141.
20. Siler, 1984, I, p. 173.
21. *Journal des Artistes*, 17 juin 1829.
22. Arch. nat. F[13] 1152, 15 juillet 1829.
23. *Revue de Paris*, avril 1830, XIII, p. 208.
24. Lettre aux membres de la commission, le 3 mai 1830, signée de Lemaire, Desboeufs, Jacquot et Guersant. Arch. nat. AJ [52] 493.
25. Arch. nat. F[13] 1152.
26. N° 1 Jacquot, n° 16 Guersant ?, n° 17 Gois, n° 19 Parfait.
27. N° 2 : ?, n° 3 : Bra, n° 4 et 7 : Barye, n° 8 : Gayrard, n° 14 : Petitot, n° 23 : Debay père.
28. N° 3 : Bra, n° 5 et 6 ? Pradier, n° 21 : Molchnecht et n° 25 : Desboeufs.
29. *L'Observateur des Beaux-Arts*, 21 mai 1829, p. 1.
30. *Le Globe*, 3 juin 1829, p. 351.
31. N° 11, n° 20, n° 27. D'après les journaux, notre esquisse ne peut correspondre au n° 25 qui ne présentait que six figures. Restent les n° 11, 20 et 27 pour lesquels nous n'avons qu'un nom d'auteur : Gois dont l'*Observateur des Beaux-Arts*, 14 mai 1829, p. 1 dit que « trop de figures composent cette esquisse et qu'il règne une certaine coquetterie, une recherche qui n'est pas heureuse. » Mots qui pourraient s'appliquer à l'esquisse du Louvre.
32. Rapporté par L. de Foucaud, 1904, p. 138.
33. Ibid. L. de Foucaud en conclut que Roman n'ayant pas fait partie des six concurrents primés, ne peut être l'auteur de cette esquisse — là est son erreur : les dimensions de ce fronton interdisent de le placer parmi les six concurrents du 2e concours ; ceux-ci devaient exécuter un modèle au 1/8e ou au 1/10e, les archives ne sont pas très claires, il semble plutôt (Arch. nat. F[13] 1152) que Huvé ait fait faire pour les six candidats des châssis au 1/8e. En tous les cas, le relief devait avoir au moins 3,50 m ou 4 m de long. Aussi l'auteur de cette esquisse doit être cherché parmi les concurrents de la première épreuve.
34. « Toutes les apothéoses se ressemblent, remarque le *Globe* du 3 juin 1829,... croit voire tout aussi bien l'Assomption de la Vierge. »
35. La Chasse et la Pêche, façade sud, à droite.
36. N° 20, n° 9, Foyatier, n° 18, Seurre, n° 22.
37. Piel, 1837, p. 387, sq.
38. « De longs cheveux, une longue barbe, de larges plis, tout cela ne transformera point une tête banale en une face divine. » Ibid, p. 387, Piel, 1837.
39. « Et je dois convenir que la remarque n'est pas dépourvue de vérité », Ch. Lenormant, 1861, p. 412.
40. Montalembert, 1837, p. 173.
41. Piel, 1837, p. 387.
42. Planche, 1855.
43. Wennberg, 1978, p. 81.
44. Dorra, 1975.
45. Butler, 1978, p.
46. Les portes de Ghiberti eurent un grand succès pendant tout le XIXe siècle puisqu'une dizaine de panneaux seront édités par Barbedienne (Catalogues 1880 et 1900).
47. Montalembert, 1833, p. 8.
48. Arch. nat. F[21] 577.
49. Planche, 1855, p. 320.
50. *L'Artiste*, 1836, I et *Le Magasin pittoresque*, 1836, p. 119.
51. *L'Artiste*, 1836, II, p. 122, *La Revue de Paris*, 1836, p. 25 sq.
52. Arch. nat. F[21], 5e série 47. Transformées en *Foi* et en *Espérance*, ces figures de 7 pieds furent achetées 600 F et transportées au Dépôt des Marbres le 13 août 1849 (Dossier église Saint-Pierre-du-Gros-Caillou).
53. Chaix les signale en place sous le porche.
54. M. Descreux. Notices biographiques stéphanoises : Antonin Moine, 1868, p. 119.
55. *L'Artiste* ne s'y trompait pas qui pensait qu'au milieu de cette architecture grecque et païenne de l'église catholique de la Madeleine, le groupe d'Antonin Moine servirait au moins à montrer à Messieurs de l'Institut qu'il est possible de créer de l'art chrétien... sans rester « dans la perpétuelle imitation d'un art sublime, mais étranger à notre religion, à notre histoire, à nos mœurs, à notre ciel et à notre climat (1re série, tome XI, p. 112). Huvé envoya d'ailleurs un autre dessin à Moine : lettre du 1er sept. 1837, conservée aux archives de la bibliothèque de Saint-Etienne et citée par A. Lebail, 1971.
56. Papiers bibliothèque de Saint-Etienne.
57. Planche, 1855.
58. *L'Artiste*, 1re série, t. II, 1836, p. 122. Mais aussi Th. Gautier in La Charte de 1830, 2 fév. 1837 et G. Planche, 1855.
59. Ph. Buchez, *l'Européen*, 25 avril 1836, p. 193.
60. Montalembert, 1861, p. 173.
61. Ibid. p. 166.
62. *Soleil d'encre*, exposition Paris, Petit Palais, oct. 1985-janv. 1986, n° 75.

V, 2. Les vierges colossales

1. Pour les décor intérieur, Pierre Angrand a mis en évidence en 1978, le pourcentage étonnant de crédit consacré par l'Etat aux commandes de tableaux religieux, destinée aux édifices du culte catholique, en France. De 1851 à 1860 : œuvres originales : 319 tableaux sur 951 commandés ; copies : 579 tableaux sur 1 208 commandés.
2. L'influence d'un lieu où souffle l'esprit sur un « promoteur », c'est tout le sujet de *La Colline inspirée* de Maurice Barrès (1912). Rosmertha et Wotan, remplacés par la Vierge et les comtes de Vaudemont sur chaque pointe de Sion sans qu'il y ait rupture dans l'énergie (céleste ? terrestre ?) qui émane de ces sommets.
3. Les descendants du sculpteur Bonnassieux vécurent longtemps des droits d'auteur de l'édition des Vierges, rassemblées dans le recueil *Douze statues de la Vierge par J. Bonnassieux*, membre de l'Institut, gravées par MM. Dubouchet et Audibran, Paris, Didot, 1879.
Quant à celles de Fabisch, N.-D. de Fourvières et N.-D. de Lourdes, les éditions avec variantes en furent innombrables, par exemple pour cette dernière, 4 modèles et 22 grandeurs par Tusey, 2 modèles par Durenne.
4. Les 21 *Vierges* monumentales que nous présentons ici sont le résultat d'une enquête personnelle menée sur deux fronts : le dépouillement de revues illustrées du Second Empire (notamment *L'Illustration*) et les déplacements sur le terrain. Occasionnels, ceux-ci ne nous permettent pas encore de dessiner la carte de la France mariale du Second Empire — bien que nous ayons bénéficié de nombreux concours, que nous tenons à remercier de nouveau ici : MM. les maires de Biarritz, Clansayes, Haut-du-Them, Poligny, l'abbaye Sainte-Marie-de-la-Pierre-qui-Vire, les Amis du vieux Biarritz. Nous remercions particulièrement de leur talent — et de leur esprit d'entreprise « hors musées » : François-Xavier Amprimoz, conservateur du musée Crozatier qui a assuré le reportage de diapositives sur la *Vierge* du Puy, Jean Aubert, conservateur du musée des Beaux-Arts de Rennes à qui l'on doit les vues de Notre-Dame-en-Saint-Melaine, Bernard Ceysson, conservateur du musée d'Art et d'Industrie de Saint-Etienne qui a fait photographier la Vierge de la montagne Sainte-Barbe et Roland Conilleau, conservateur du musée Louis Français à qui l'on doit les clichés de Plombières. Nous remercions également le Dr Buisson de Mortain, Jean Coudane, France Debuisson, Elisabeth des Portes, H. Laborde de Biarritz, Mme Raissac, André Rochet, Gérard Turpin, M. Wintrebert, Maryse Woehl.

VI, 1. Le concours

1. David à Victor Hugo, le 9 juin 1835, cf. Bruel, 1958, pp. 221-227.
2. Cf. le dossier conservé aux Archives départementales de Melun, ainsi que *L'Abeille de Fontainebleau* des 18 et 26 novembre, 8 décembre 1897.
3. Cf. dossier de la statue de Victor Hugo par Barrias, conservé à la Maison de Victor Hugo, lettre de Paul Meurice de septembre 1890.
4. Cf. dossier conservé aux Archives de la Seine, VR 161.
5. F[21]. 24. Dossier d'artiste : A. Debay.
Programme publié par le *Moniteur Universel* du 1er août 1848.
6. Cf dossier Falguière aux Arch. nat. F[21] 2170.
7. Cf. le Rapport présenté au nom du Jury chargé de juger les modèles admis au second degré du concours, M. Jules Thomas, rapporteur, Paris, Chaix, 1880, Paris, (Bibliothèque historique de la ville de Paris, 80. 125068).
8. Mais toutes ne bénéficiaient pas de l'appui de Paris.
9. Le choix du lieu de réunion n'est pas hasardeux : il s'agit tout à la fois d'inscrire l'événement dans le contexte municipal (glorification de la ville à travers ses enfants illustres) et d'obtenir la caution de la municipalité, c'est-à-dire des subventions. Sans ces dernières, les souscriptions tournent court. D'où l'importance des notables élus dans les Comités pour leur influence sur les finances de la ville.
10. Trop de Comités, notamment à Paris, décidaient d'un emplacement sans l'accord des municipalités. Voir notamment sur le monument de Puvis de Chavannes de Rodin, Wiesinger, 1983, p. 75.
11. Ces deux Comités ne comptaient aucune personnalité en commun mais pour autant n'entraient pas en concurrence : « Un Comité vient de se former à Paris ; il veut venir en aide à celui qui a été institué à Nancy » (propos de Français du 5 janvier 1884, cités dans une lettre de Mougenot à celui-ci, du 4 août 1886, Archives municipales de Nancy). Ce n'était pas toujours le cas : il n'y eut pas moins de trois souscriptions rivales pour élever un monument à Eugène Carrière après 1906.
12. « Le prix du billet est de 20 francs. Chaque série de 20 billets, ou action de 400 francs, assure le gain d'un lot et constitue pour le preneur le titre de souscripteur au monument de Claude Lorrain » (circulaire de Louis Français du 10 janvier 1886, reproduite dans le *Courrier de l'Art*, Paris, 15 janvier 1886, p. 28). Chapu, Falguière, Delaplanche et Rodin firent don d'une œuvre.
13. Le principe de la tombola n'était pas rare. Ainsi en 1911, pour le monument à Eugène Carrière de Rodin et Desbois, qui ne fut pas réalisé, le tirage d'une tombola aurait dû suivre une représentation de gala au théâtre de l'Odéon, grâce à l'appui du directeur, André Antoine (Wiesinger, 1983, p. 51).
14. Marx, 1886.
15. Périphrase employée par Léon Mougenot dans une lettre au conseil municipal de Nancy du 8 août 1886 (Archives municipales de Nancy). Dès juillet 1886, le projet de programme parisien fait état d'un « concours

ouvert entre 12 sculpteurs français désignés » par les Comités (minutes au Archives municipales de Nancy).

16. « Nous avons établi un concours parmi les statuaires les plus éminents » (Lettre de Français au maire de Nancy du 6 décembre 1886), Archives municipales de Nancy). Cette idée est défendue par le *Voltaire* sous la plume de Savernay (R. Marx ?) le 16 avril 1889 : « Le jugement qui vient d'être prononcé au sujet de la statue de Claude le Lorrain prend une importance singulièrement démonstrative, car il a été rendu à la suite d'un concours restreint. Il établit quel intérêt peut offrir le concours lorsqu'on s'attache à le limiter à des artistes de talent, de valeur. »

17. Jean-Paul Aubé (1837-1916) ; Charles-Elie Bailly (1830-1895) ; Mathias Schiff (1862-1886) ; Louis-Ernest Barrias (1841-1905) ; Frédéric-Auguste Bartholdi (1834-1904) ; Eugène Delaplanche (1836-1891) ; Alexandre Falguière (1831-1900) ; Jean Gautherin (1840-1890) ; Alfred-Désiré Lanson (1851-1898) ; Laurent-Honoré Marqueste (1848-1920) ; Antonin Mercié (1845-1916) ; Auguste Rodin (1840-1917) ; Charles-René de Saint-Marceaux (1845-1915). Parmi ces sculpteurs, certains étaient alors célèbres (Barrias, Bartholdi, Delaplanche, Falguière, Lanson, Mercié, Rodin), d'autres moins (Gautherin) ; certains étaient originaires de Lorraine et soutenus par leur région natale (Aubé, né à Longwy, Meurthe-et-Moselle ; Bailly, né à Reménoville, Meurthe), et d'autres originaires d'Alsace (Bartholdi, Schiff). Faute de documents, les raisons profondes de cette sélection nous échappent.

18. Charles Jacquot (1865-1930), sculpteur nancéien qui débutait alors au Salon. Il fit en 1894 la statue d'Héré, placée à Nancy.

19. Les minutes en sont conservées aux Archives municipales de Nancy.

20. Cette question de l'emplacement empoisonna les rapports entre Nancy et Paris, le Comité nancéien — surtout Mougenot — pensant se faire imposer par le Comité parisien l'abandon de l'adossement du monument de l'Arc de Triomphe, après que ce dernier eut gagné à sa cause le conseil municipal de Nancy (voir correspondance aux Archives municipales de Nancy).

21. Minutes aux Archives municipales de Nancy.

22. Minutes aux Archives municipales de Nancy. Parmi les modifications demandées par le Comité de Nancy, en juillet 1886, figure à l'article 5 : « les projets primés deviendront la propriété des Comités, qui les répartiront entre les musées de la région Est ». Une exploration systématique des réserves des musées de cette région permettrait peut-être des découvertes.

23. Emile Peynot (1850-1932). A la place du numéro figure une rature sur le procès-verbal du vote du jury.

24. Bailly était « appuyé par MM. Casse et Huyaux », membres du Comité de Nancy (lettre de Léon Mougenot au maire de Nancy du 21 juin 1888, Archives municipales de Nancy).

25. Note conservée aux Archives du musée Rodin, inv. p. 107.

28. S'agit-il de Louis-Edmond Cougny (1831-1900), qui fut élève de Jouffroy tout comme Marqueste — mais bien longtemps avant ce dernier ?

VI, 2. La commande

1. Vieville « Le Monument des Bourgeois de Calais : une commande municipale » cf. exposition Calais, 1977, pp. 96-100.

2. Janin, 1976-1977.

3. Arch. nat. F^{21} : Archives de l'administration des Beaux-Arts. Actuellement en cours d'informatisation.

4. Ce qui distingue l'achat de la commande pour le lecteur d'archives est le mode de paiement. Tandis que l'achat est payé en une seule fois, la commande est payée en trois fois ; mais il arrive que l'administration, à court d'argent, règle un achat en plusieurs fois, ce qui rend malaisé l'interprétation de ces archives.

5. Série VM 92 : monuments, statues, fontaines ; série 10624/72/1 : dossiers de commandes et acquisitions (dossiers classés alphabétiquement par noms d'artistes).

6. Arch. nat. F^{1} C1, archives des « Hommages publics ». Les dossiers concernent les noms des rues et des monuments publics.

7. Arch. nat. F^{21} 2164.

8. Arch. nat. F^{21} 194.

9. Arch. nat. F^{21} 134.

10. Donnons quelques exemples de ces sollicitations permanentes que recevait le directeur des Beaux-Arts ou le ministre. Le 11 mai 1850, Dantzell écrit au ministre de l'Intérieur, il sollicite la commande d'une médaille commémorative de l'expédition française à Rome. « Monsieur le Ministre », écrit-il, « je crois qu'une médaille devrait être frappée à cette occasion et dans le cas où vous voudriez bien me charger de son exécution, il me semble que la pensée en serait approuvée par tout le monde... La réunion de la première assemblée législative de 1848 est encore un sujet de médaille qui pourrait, Monsieur le Ministre, vous fournir l'occasion d'encourager un artiste dont les droits à votre sollicitude ne sont pas contestés, mais qui a été trop long tens (sic) oublié par vos prédécesseurs... » Arch. nat. F^{21} 23. Autre exemple, par une lettre du 25 juin 1848, Debut sollicite une commande précise, celle du buste en marbre, de son *Lucien* en plâtre : « Je vous envoie ci-joint une épreuve de mon buste de Lucien », écrit-il, « quoiqu'elle ne soit pas complètement réussie, elle vous donnera, je l'espère, une idée de l'original, d'autant plus que dans la sculpture de décoration, l'ensemble et l'arrangement sont tout. Je vous réitère mes prières de me confier l'exécution de ce buste... » Arch. nat. F^{21} 32.

11. Pour comprendre la pratique de la commande, il faut, bien sûr, connaître l'organisation de l'administration des Beaux-Arts. Pour ceci, nous renvoyons à l'étude de Sophie Janin, qui renvoie elle-même à l'ouvrage écrit en 1885 par Paul Dupré, conseiller d'Etat, et Gustave Ollendorff, chef du bureau au département des Beaux-Arts, intitulé *Traité de l'Administration des Beaux-Arts*. Dans la mesure où les commandes présentées dans ce catalogue datent de la République, nous ne nous attarderons pas à décrire maintenant l'organisation très complexe de cette administration sous l'Empire. Résumons la situation sous la IIIe République : Ferry supprime le poste de directeur des Beaux-Arts, qu'il remplace par un sous-secrétaire d'Etat (Turquet). C'est alors un homme politique qui détient le pouvoir de décision en matière de Beaux-Arts. Gambetta crée en 1882 un ministère des Arts, à la tête duquel est placé Antonin Proust. Après Gambetta, le ministère est supprimé et les Beaux-Arts sont de nouveau rattachés au ministère de l'Instruction publique et dirigés par un sous-secrétaire d'Etat assisté d'un directeur des Beaux-Arts. A partir du ministère Goblet de 1886-1887, le sous-secrétariat d'Etat disparaît et le ministre s'occupant en priorité de l'Instruction publique et de l'Enseignement, c'est le directeur des Beaux-Arts qui détient effectivement l'autorité, notamment pour tout ce qui concerne la commande : Larroumet (1889-1893) et Roujon (1893-1900).

12. Exemples de ces paiements : M. Daniel ayant obtenu la commande d'un buste en marbre de l'amiral Leray, destiné aux galeries de Versailles, le 13 décembre 1850, reçoit un premier acompte de 1 000 francs le 29 juillet 1851, un deuxième acompte de 700 francs le 24 novembre 1852, le solde de 700 francs le 13 février 1853 (Arch. nat. F^{21} 23). Autre exemple : Dumilâtre reçoit le 15 mai 1889 la commande d'un buste en marbre de La Fontaine, destiné au théâtre national de l'Opéra. Le 12 août 1889, il reçoit un premier acompte de 800 francs ; le 20 décembre 1890, il reçoit un deuxième acompte de 1 000 francs et le 30 avril 1891, il reçoit le solde de 800 francs (Arch. nat. F^{21} 2076).

13. Pingeot, Bologne, 1979, pp. 125-126.

14. Janin, 1976, pp. 7-24.

15. Biographie établie par Dominique Vieville dans le catalogue d'exposition *De Carpeaux à Matisse* (Lille, 1892). Ce catalogue renferme de nombreux exemples de commandes et de nombreuses biographies d'artistes ayant bénéficié de ces commandes.

16. Arch. nat. F^{21} 25.

17. Arch. nat. F^{21} 25.

18. Pour l'histoire de cette commande, voir le dossier conservé à la Maison de Victor Hugo et l'étude qui en est faite par Chantal Martinet, *La gloire de Victor Hugo*, catalogue d'exposition du Grand Palais, 1985, pp. 270-282 et pp. 314-315.

19. Dominique Vieville a dressé un portrait du comité du Monument des Bourgeois de Calais qui ressemble fort à celui de l'ensemble des comités municipaux ou émanant d'une municipalité. « Le comité d'érection se caractérise », écrit-il, « avant tout comme une assemblée de notables, sans compétence particulière. C'est un organisme de gestion, composé d'une minorité de membres titulaires d'un véritable mandat municipal et d'une majorité de personnalités non élues. Le comité ne représente que lui-même vis-à-vis de l'opinion. Toutefois, la notoriété de la plupart de ses membres apporte la caution nécessaire à l'entreprise dont ils assurent la charge », *Auguste Rodin, Le monument des Bourgeois de Calais* (1884-1895), 1977-1978, p. 104.

20. Cf. dossier conservé à la Maison de Victor Hugo.

VI, 3. La souscription

1. Les sources d'étude de la souscription comme mode de financement de la sculpture sont fort nombreuses. On peut consulter le fichier « souscriptions » de la Bibliothèque nationale, très important. Il faut « éplucher » les dossiers conservés aux Archives nationales (série F1 CI, Esprit Public, série F^{21}, achats et commandes de l'Etat), enfin, il faudrait pouvoir faire un dépouillement systématique de la presse nationale et locale (travail qui n'est pas à la portée d'un seul chercheur), celle-ci étant souvent à l'origine de nombreux projets, et les soutenant encore plus souvent.

2. Cf. « Un article inédit de David d'Angers : "les statues", *L'Artiste*, 1891, pp. 282-289. » En réalité, cet article n'était pas inédit, il avait été publié par Henri Jouin, 1878, vol. 2, pp.310-315, sous le titre « Des principaux ouvrages de sculpture élevés en France par souscription ». David d'Angers signalait ainsi les statues de Chevert (Verdun), Fénelon (Cambrai), Montaigne, Assas, Cujas (Toulouse), Bayard (Grenoble), Broussais (Val-de-Grâce), Fabert (Metz), Riquet (Béziers), Corneille (Rouen), Kleber (Strasbourg), Gutenberg (Strasbourg), Cuvier (Montbéliard), Ambroise Paré (Laval), Casimir Périer, Général Foy (Père-Lachaise), Carrel (Saint-Mandé), Beaurepaire (Angers), Bichat (Bourg), Racine (La Ferté-Milon), Henri II (Boulogne-sur-Mer), La Fon-

taine (Château-Thierry), le maréchal Jourdan (Versailles), le maréchal Brune (Brives)...

3. Si nous devions donner un pourcentage, si risqué que cela puisse paraître et sous réserves de vérifications minutieuses, nous dirions que les deux tiers des projets de statues et monuments publics furent financés, au moins partiellement, par la souscription.

4. Les souscriptions internationales sont assez rares. Elles affectent essentiellement les projets dédiés aux hommes de science ou aux grandes figures de la littérature (Lavoisier, Pasteur, Hugo...), alors que les souscriptions nationales sont très fréquentes et concernent des héros d'importance diverse.

5. Martinet, opus cité, pp. 99-100. Etude réalisée à partir du dépouillement des registres de délibérations du conseil municipal d'Esbly, conservé à la mairie d'Esbly.

6. Martinet, opus cité, pp. 100-101. Etude réalisée à partir du dépouillement des registres de délibérations du conseil municipal de Fontainebleau, conservé à la mairie de Fontainebleau.

Voir l'ensemble du chapitre intitulé « Réalisation du monument » (Problèmes de législations, financement, architectes et sculpteurs), pp. 93-107.

7. J'ai dépouillé le registre de délibérations du conseil municipal de Dijon pour l'année 1890. Le 25 novembre 1889, 25 francs sont alloués au piedestal de la statue de Voltaire à Ferney-Voltaire); le 21 février 1890, 25 francs sont alloués au monument aux morts de 1870 de Thiais (Seine); le 5 mars 1890, 50 francs sont alloués à la statue de Faidherbe (Lille); le 6 juin 1890, le conseil rejette la demande du comité de la statue de Raoult (Meaux); le 11 juin 1890, 25 francs sont alloués pour le monument commémoratif de la bataille de Wattignies (Maubeuge); le 9 juillet 1890, 30 francs sont alloués pour le monument Jeanne-d'Arc de Domrémy; le 28 juillet 1890, une subvention de 300 francs est votée pour la souscription du monument Proudhon (Dijon); le 9 septembre 1890, 100 francs sont votés pour élever un monument à Pasques (Côte-d'Or), commémorant la bataille du 27 novembre 1870; le 13 septembre 1890, 25 francs sont alloués au monument commémoratif du combat de Sidi-Brahim à Oran; le 12 novembre 1890, le conseil renvoie à plus tard l'examen de la demande de souscription pour le monument aux enfants des Bouches-du-Rhône morts à la guerre (Marseille); le 21 octobre 1890, la ville vote une subvention de 100 francs pour le monument « au drapeau », « à condition que le monument soit élevé sur l'emplacement même où le drapeau a été pris à l'ennemi » (commémoration des journées des 21, 22 et 23 janvier 1871 à Dijon).

8. Saillard, 1983, rapporte ainsi la querelle qui oppose Dôle à Arbois, lorsqu'il s'agit d'élever un monument à Pasteur. Le 28 décembre 1895, la Chambre des députés votait une subvention de 500 francs pour le monument Pasteur de Paris et de Dôle (ville natale du savant). Le comité d'Arbois l'ayant appris réagit énergiquement et obtint finalement, le 11 mars 1902, la même somme. La colère envahit alors le comité de Dôle qui n'avait toujours pas reçu la somme votée en 1895... (Arch. nat. F^{21} 4808).

9. Martinet, opus cité, p. 98 (Registre de délibérations du conseil municipal de Melun, 5 juin 1901).

10. L'un des meilleurs exemples de cet appel direct reste celui de la souscription lancée par le village de Bosserville (près de Nancy), le 27 septembre 1911. Désireux d'élever un monument patriotique aux soldats de 1793-1794 et 1813-1814, morts pour la France, le comité adresse à la ville de Fontainebleau une circulaire ainsi rédigée: « ... Déjà, nous avons pu recueillir les deux tiers des sommes nécessaires à l'édification de ce tombeau et de ce monument en granit rose poli. La circulaire ci-incluse vous dira le but de nos efforts. Mais nous aimerions, Monsieur le maire, voir voter par votre commune, à l'une des prochaines réunions du conseil municipal de Fontainebleau (écrit à la main), une légère subvention... cette manifestation pieusement patriotique vous intéresse tout particulièrement, puisque dans la liste mortuaire de plus d'un millier de noms que nous avons retrouvés et publiés, il y a l'un de vos glorieux compatriotes, Charles Comitraux, né à Fontainebleau, soldat charretier dans l'artillerie, mort à Bosserville, le 16 floréal An III... » (tout ceci écrit également à la main). Cette circulaire se termine par l'indication suivante: « La brochure historique avec la liste des morts de 1793 et de 1813 sera envoyée gracieusement à toute commune ayant souscrit *au moins DIX FRANCS*. »

11. « ... le monument est propice. Est-il besoin de dire pourquoi? Chacun de nous le sent. *Le Siècle* croit se faire l'organe d'un sentiment qui est au fond de tous les cœurs démocrates en proposant une souscription populaire pour élever dans Paris la statue de Voltaire. Afin de conserver à l'hommage rendu au promoteur de la Révolution française un caractère tout démocratique, *Le Siècle* ne recevra pas de souscription au-dessus de 50 centimes. Il a confiance que tous les amis de la liberté politique et religieuse en France et au-delà même de nos frontières répondront à son appel. » Article signé de Louis Havin, directeur politique du *Siècle*, *Le Siècle*, 25 janvier 1867.

12. Arch. nat. F1.C1.139. Registre de délibérations au conseil municipal de Saint-Girons, 3 août 1864.

13. *Le Réveil*, journal républicain radical, 25 octobre 1877.

14. Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues* (article: « imprimé »), 1966, p. 361.

15. *Dictionnaire politique, encyclopédie du langage et de la science politique rédigé par une réunion de députés, de publicistes et de journalistes*, avec une introduction par Garnier-Pagès, Paris, Pagnerre, 3e édition, 1848, pp. 116-117.

16. L'un des textes les plus remarquables de ce point de vue est celui gravé sur le piédestal de la statue élevée à Melun en l'honneur de Jacques Amyot: « Enfant d'une famille humble et pauvre / Il va chercher la science à Paris / Seul sans appui / Sert des écoliers pour vivre et s'instruire / Toujours modeste retiré laborieux / Bienfaisant et tolérant pour tous. »

17. Citons une formule d'inauguration parfaitement archétypale: « Au nom de la ville de Fontainebleau, je déclare recevoir et accepter avec la plus vive reconnaissance le monument qui vient de lui être remis par le comité au nom de tous les souscripteurs. Prenant solennellement l'engagement de la population reconnaissante de le garder elle-même pieusement et de veiller à sa conservation comme un souvenir précieux des sentiments qui l'ont inspiré. » (Chantal Martinet, opus cité, p. 130. Discours de M. Peclet inaugurant à Fontainebleau la statue de Carnot, en 1894.)

18. Cf. La *Démocratie jurassienne* du 14 juillet 1901, cité par Saillard, 1983, p. 223.

19. Grand-Carteret, *le XIXe siècle*, chapitre: « Les forces modernes », pp. 687-689.

20. Lisons ces lignes écrites par Grand-Carteret sur le prospectus: « Cet art spécial ayant inventé une langue, un style, et même une typographie d'aspect bien particulier, comme la presse, comme la réclame est partout: le XIXe siècle en est saturé jusque dans l'air qu'il respire... en vain, fatigués par une réclame éhontée et ne trompant plus personne, les gens du siècle voudront-il fuir le prospectus, il s'attachera après eux, subrepticement, il prendra le chemin de leur poche, et lorsqu'il ne pourra plus les atteindre dans la rue, alors, dernière invention, il viendra lui-même à domicile, se glissant à travers les portes sous forme de dépêches ou de lettres personnelles; l'esprit inventif du commerçant trouvera toujours un moyen pour pénétrer dans la place », opus cité, pp. 687-689.

21. Il faut suivre l'affaire dans les journaux de l'époque, mais un récit très vivant et bien informé de « l'affaire Baudin » se trouve dans le livre de Taxile Delord, *Histoire illustrée du second Empire*, tome IV, nouvelle édition, sd, pp. 190-205.

VII, 1. Le socle

1. Hugo cité dans *l'Illustration*, 1902, II, p. 263. Agulhon a souligné l'importance du socle dans l'impact d'un monument, 1978.

2. « Le tissu rayé blanc et rouge, seul élément véritablement coloré visible sur chaque "monument" utilisé entaîne — de par sa position sur le socle - au pied — le regard vers le bas alors que la fonction initiale du socle, relayé par le piédestal est de l'entraîner vers le haut, c'est-à-dire la statue », Buren 1980, p. 5.

3. Voir tableau p. 426.

4. Quatre-vingts statues ont été fondues. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1974, t. LXXXIII).

La répartition des monuments y compris les monuments détruits s'effectue comme suit:

Parcs, jardins, squares: 119, 49,67 %.
Rues, places, carrefours: 104, 43,33 %.
Autres lieux: 17, 7 %.
Cf. Lanfranchi, 1979, p. 6.

5. Pour la définition de tous ces termes, cf. *Inventaire des Richesses d'art, Sculpture*, 1978, pp. 511-514. Nous employons ici le terme générique de support, ou celui de socle dans son sens général.

6. Bresc, Pingeot, *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*, Paris, R.M.N., *Notes et documents*, n° 13 à paraître.

7. « Was to assign sculptures to existing spaces rather than create new environments around them » (Hargrove, 1980, p. 26).

8. « Alphonse Daudet, dans *Numa Roumestan* (1880) (...) montre le héros, un politicien du Midi, faisant visiter sa ville à une parente et avouant que tel socle tout neuf et encore vide est en attente de sa propre statue », Agulhon 1975, p. 48.

9. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa situation sociale*, Paris, 1865, pp. 136-137, cité dans Lanfranchi, 1979, p. 208. A ce sujet, voir Serge Lemoine « Intérieur ou extérieur », dans *Gottfried Honegger*, Paris, 1983.

10. « Quels sont les cadres? le socle? le piédestal? la place? le quartier? l'arrondissement? Peut-on dire qu'un arrondissement sans statue c'est comme un cadre sans tableau? » D. Buren, 1980, p. 5.

11. Voir Debuisson, Bussi, *L'Ouvrier sur socle*, montage audiovisuel, 1985, musée d'Orsay.

12. L'utilisation de la polychromie des matériaux facilite parfois la lecture de ces différents « niveaux de réalité »: dans le *Monument à Watteau* par Gauquié, le buste est en étain, la figure féminine en marbre et le socle en pierre.

13. Cf. Agulhon, 1978, p. 150.

14. *Œuvres complètes*, Paris (Pléiade), p. 822.

15. Il ne semble pas qu'il y ait une évolution du monument-buste vers le monument avec statue en pied: selon J. Lanfranchi, il n'y a aucun buste jusqu'en 1870; entre 1870 et 1914, ils représentent 29 % du nombre total des monuments, et, entre 1914 et 1940, 20 % (J. Lanfranchi, 1979, p. 181).

VIII, 1. La statuette romantique

1. Barre fit également des statuettes-portraits « de nos grands orateurs royalistes, Berryer, Dreux-Brézé et le duc de Fitz-James ». Cf. *La Mode*, 1838, t. II, p. 94.

2. *Le Jaloux* ; la *Leçon de flûte* et la *Mangeuse de raisin* ou *Corydon et Lisette*, pâte tendre émaillée et colorée par Boucher et Vandrevolle, Vincennes 1752 - musée de Sèvres.

3. Bourgeois, 1909, t. I, pp. 16 et 17.

4. Metman, 1944.

5. Lauzun, 1898, t. II, pp. 265-280.

6. Giacometti, 1918, t. I, p. 326.

7. *La Mode*, 1838.

8. D. Siler, *Correspondance Pradier*, t. III (à paraître).

9. Un autre exemplaire en ivoire est signalé dans la collection de Jules Janin, daté de 1851 (vente J.J., 12 février 1877, n° 110).

10. Par exemple *Bessas de la Mégie*, statuette de Pradier, fondue à cire perdue par « Honoré Gonon et ses deux fils » en 1836, 1985-1986, Genève-Paris, exposition *Pradier*, n° 36.

11. Dans une lettre daté de novembre 1831, Pradier parle de la « *Juliette* en plâtre qu'il fait mouler à bon creux car tout le monde en veut... Chaponnière va faire le mien pour mettre au Salon ». Siler, 1984, p. 245. Ces deux statuettes seront exposées au Salon de 1833 - voir note suivante.

12. Archives Louvre. KK 26 et KK 50, 12 février 1833.

13. *Explication des ouvrages*, Salon 1833 : huit pièces doivent correspondre à ce que nous appelons « statuettes » : n° 2484, Chaponnière, petite statue plâtre, *Monsieur Tiolier* (un ex. aux Arts décoratifs) ; n° 2485, *Mademoiselle Juliette* (fig. 290) et n° 2486, Mademoiselle CXXX, petites statues, plâtre ; n° 2483, *M. Pradier* (fig. 291), petite statue, bronze ; n° 2495, Dantan jeune, *Monsieur le Baron Schikler*, bronze ; n° 2496, *Madame la Princesse de Beljoioso* (?), plâtre ; n° 3259, Grass, une *Femme*, petite statue, plâtre ; n° 3265, Machault, une figurine bronze de *Monsieur DXXX*, Archives Louvres « KK 28, n° 2914 ».

14. Les catalogues de vente anciens associent très souvent les deux danseuses. Vente San Donato, 21 avril 1870, n° 1533 ; vente Beauvois, 19 mai 1879, nos 45 et 46.

Un bronze doré, vente Cannes, villa Faustina, Maître Baussy, 27 novembre 1923.

15. Balzac, *Une double famille*, Folio Gallimard, p. 103.

16. 1942, janvier-avril, Paris, Arts décoratifs, p. 111.

17. *Le Diable boîteux* fut joué pour la première fois à l'Opéra de Paris le 1er juin 1836.

18. Siler, 1984, t. I, p. 256.

19. *L'Artiste*, 1839, 2e série, t. III, p. 192.

Thérèse Elssler (1806-1878) : la sœur de Fanny est ici représentée dans le ballet pantomime *La Gipsy* composé pour les sœurs Elssler et représenté pour la première fois le 28 juin 1839. Archives Louvre, KK 34 et 57, n° 3429, « refusé ».

20. R. de Beauvoir, *La Mode*, 1837, t. I, p. 10.

21. Archives Louvre KK 37 et KK 59, 4 mars 1843 : sur onze statuettes portraits contemporains, une seule est admise : Huguenin, *Mlle D.* KK 38 et KK 61, 1er mars 1844 : sur quatorze statuettes présentées, deux sont admises : *Assas* et *Bisson* par Gatteaux.

22. *L'Artiste*, 1840, p. 270.

23. Archives Louvre, KK 32 et KK 55, 22 février 1838 : n° 2111, Dantan jeune, *Roger de Beauvoir*, statuette plâtre, « refusée ».

VIII, 2. Portraits de femmes

1. Il s'agit d'une étude consacrée à Constantin Guys, intitulée *le peintre de la vie moderne*, écrite vers 1860 mais parue pour la première fois dans *le Figaro* en 1863 ; cf. Baudelaire, 1971, t. II, pp. 177-178.

2. Commandée pour 20 000 francs le 16 octobre 1841 ; Bosio s'était d'abord vu demander en 1837 un buste de la Reine qu'il représenta coiffée d'un magnifique turban ; c'est sans doute à la réussite de ce buste (un exemplaire en marbre à Versailles) qu'il dut cette deuxième commande. Au printemps de 1843, le modèle en plâtre était achevé et fut transporté au Louvre, où le couple royal vint l'admirer (cf. Hubert, 1964, *Sculpteurs italiens...*, p. 114, note 2). Le marbre fut terminé en 1845, année de la mort de Bosio, sans doute par son neveu, à qui le sculpteur avait demandé de l'aider « à lisser les draperies, faire les ornements et réparer le plâtre » selon une lettre de la baronne Bosio au comte de Forbin en date du 3 janvier 1846 (Arch. du Louvre, S. 30). La baronne décrit les dépenses occasionnées par « le luxe des ornements », pour lesquels elle précise que son mari dut faire appel à un dessinateur. Elle invoque aussi la location d'une « robe garnie de dentelles » et d'un mannequin. Le mobilier de la Couronne avait pour sa part réclamé dès le 14 août 1845 « le tapis en velour de soie cramoisie, de forme ovale » ainsi que « l'épitoge en hermine fine doublée en satin blanc » prêtés à feu M. Bosio. Les broderies de la traîne sont traitées de façon légèrement différentes sur le plâtre et sur le marbre. G. Hubert a reproduit ce dernier dans la récente étude (1985, n° 9, pl. XVIII) qu'il a consacrée à Bosio.

3. *L'Artiste*, 1842, XXV, p. 252, cité par Hubert, 1964, *Sculpteurs italiens...*, p. 114, note 2.

4. Cf. Jouin, 1878, t. II, pp. 233-234. Le commentaire de David semble *a priori* se rapporter à la terre-cuite exposée au Salon de 1806 (n° 617) où elle remporta un premier prix (localisation actuelle inconnue). Mais il est probable que les deux œuvres, si proches dans le temps, étaient en rapport l'une avec l'autre ; il n'est pas impossible, en raison notamment des observations concernant la chevelure, que le texte de David concerne précisément le marbre. Augustine-Thérèse-Louise Roland, dite Lise (1784-1856), fille unique du sculpteur, était une fort jolie personne qui servit plusieurs fois de modèle ; à son père en 1798, pour un buste en plâtre conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam (étudié par Denise Genoux, 1965, p. 197) ; à son oncle, le peintre Jacques-Joseph Roland (1757-1804) pour un portrait en *Jeune fille instruisant son perroquet*, exposé au Salon de 1804 (n° 403) ; disparu dans l'incendie du musée de Dunkerque pendant la dernière guerre, connu par une ancienne photographie où l'on reconnaît bien les traits du modèle coiffée de la même manière qu'ici ; au peintre Antoine Vestier (1740-1824) pour un portrait exposé au même Salon de 1806 et conservé au musée de Mâcon (cf. Lewy, 1947, p. 22) où l'abondante et superbe chevelure auburn est dénouée et retombe sur les épaules.

5. L'attribution traditionnelle de ce buste à Bosio a été maintenue par Hubert (1985, n° 9, p. 70 et note rectificative) qui signale l'existence d'un exemplaire en plâtre de ce buste dans une collection particulière, avec la même attribution et la même identification du modèle, et qui souligne les rapports stylistiques étroits avec d'autres bustes de Bosio. Cependant une attribution à Ruxthiel n'est pas complètement à exclure, car ce dernier expose le buste de la *Duchesse de Berry* au Salon de 1817, en même temps que celui du *Duc de Berry* (ce dernier à Versailles).

6. David d'Angers, cité par Chesneau et Metzger, 1934, p. 176 ; le médaillon de Mlle Mars porte la date de 1835 ; il s'inspire visiblement de ce buste et de cette coiffure. Le marbre, bien que daté 1825, n'a dû être terminé qu'en 1839, pour le Salon (cf. Lettre de David à Victor Pavie du 5 février 1839, in H. Jouin, 1890, p. 153).

7. Cf. Chesneau et Metzger, 1934, p. 114.

8. Cf. Eyriès, avant 1860, pp. 14 à 18.

9. Cf. Le Normand, 1981, p. 230, n° 53, qui mentionne un autre buste de Louise Vernet à l'E.U. de 1855 mais il semble bien en fait s'agir du même : *le Journal des Débats*, 1834, II, p. 22, commentant les envois de Rome, cite « le buste de Mlle H. Vernet, plein de finesse et de grâce mais déparé par une ferronnière dorée et par une tunique en albâtre jaunâtre d'un très mauvais effet ». Cf. également *l'Artiste*, 1835, 1re S., t. IX, p. 135.

10. Cf. Le Normand, 1981, p. 48.

11. Lucile Madinier (1827-1858), fille du maire de Tarare, épouse Bonnassieux en 1845. Cf. L. Armagnac, 1897, pp. 89-90 et 103-104.

12. Ils existent encore sur le plâtre-modèle de ce buste conservé à la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague, daté de 1871.

13. Le marbre de ce buste « intime » est au musée de Valenciennes (cf. Hardy et Braunwald, 1978, n° 206).

14. G. Geffroy, cité par Tancock, 1976, p. 517, n° 89, qui étudie ce buste de façon complète. Le modèle remonte, semble-t-il, à 1884.

VIII, 3. De la mort paisible à la mort tragique

1. Ariès, 1977, p. 510.

2. Jouin, 1878, t. II, p. 310.

3. Balzac, 1863, p. 105.

4. Liard, 1904, p. 716.

5. Le tombeau de Martine Cabet se trouve au cimetière Montparnasse (première division) non loin de celui de Rude. Le même cimetière offre également sur la sépulture Emmanuel (vingt-septième division) un bas-relief en bronze, signé Cabet, très proche du premier quoiqu'il offre quelques différences, et qui, lui, n'est pas signalé par Jouin (1897).

6. En 1855, la sépulture Dantan se trouvait dans la treizième division (Salomon, 1855, p. 135). Dix ans plus tard, le monument actuel était en place (*Guide dans les cimetières...*, 1865, p. 133), sans que l'on puisse préciser à quelle date exactement il fut érigé.

7. Collection particulière.

8. Cesbert au maire d'Alençon, 12 juin 1910, Alençon, archives du musée, et Levasseur, 1879, p. 22.

9. Chapu à M. Labiche, 24 mai 1883, collection particulière.

10. Cité par Olivier, 1973, p. 172.

11. Cf. Macé de Lepinay, 1974, pp. 238 à 298. Le monument, œuvre de Cartellier, Dupaty et Cortot, inachevé, se trouve dans la crypte de la basilique de Saint-Denis.

12. Lainé au Préfet, 25 octobre 1816. « Le Monument de Bonchamps », 1913-1914, pp. 205-206.

L'histoire du monument a été étudiée par Mme Suzanne Lindsay (1986) que nous remercions de nous avoir fait profiter de ce travail alors qu'il était encore inédit.

13. Lainé à Wismes, 31 mars 1817 - « Le Monument de Bonchamps », 1913-1914, p. 207.

14. Le dossier du monument se trouve à Angers, archives du Maine-et-Loire, 173 T 22, série T.

15. Etex, 1877, p. 251.

16. Jouin, 1878, t. I, p. 166.

17. Lainé à Wismes, 31 mars 1817 - « Le Monument de Bonchamps », 1913-1914, p. 207.

18. Le dossier du monument se trouve à Orléans, archives du Loiret (dépôt de l'évêché d'Orléans), 50 J 1969 et 1970.

19. Pour la plupart, Louvre, Cabinet des dessins et Melun, Musée municipal.

20. Fidière, 1894, p. 171.

IX, 1. Le néo-classicisme

1. Hubert, *Les sculpteurs italiens...*, 1964, p. 8.

2. Haskell et Penny, 2e éd., pp. 318-319, n° 84.

3. Landon, *Annales du Musée*, 1833, t. I, p. 28, pl. 17e ; à propos du symbolisme de la tortue dans la statuaire antique et de ses rapports avec le thème de la Vénus Pudique, voir Cumont, 1924, pp. 35-38.

4. Hubert, 1976, p. 319; pour une bibliographie complète de cette sculpture, voir aussi Hubert, 1980, p. 10, n° 8. Le plâtre obtint un prix d'encouragement de première classe (5 000 francs) au Salon de 1801 ; quant au marbre, il figure en bonne place sur un dessin aquarellé de Boilly (Musée de la Légion d'honneur) montrant Napoléon remettant la croix de la Légion d'honneur à Cartellier le 22 octobre 1808 au Salon du Louvre : cf. Chaudonneret, 1981, pp. 185-192.

5. Sur cette très importante collection, sur ce qu'elle révèle de la connaissance de la statuaire antique à Paris au tournant du siècle, voir le récent et très intéressant article de Shedd, 1984, pp. 198-206.

6. Schneider, 1910, pp. 376-377 ; on ne saurait trop recommander la lecture de l'ouvrage capital de René Schneider, non seulement pour la compréhension du rôle de Quatremère, mais aussi pour celle des principaux débats du néo-classicisme français.

7. Schneider, 1910, pp. 164-179.

8. Pierre Petitot a fait partie de l'équipe des sculpteurs du Panthéon rassemblée et dirigée par Quatremère ; pour le chantier du Panthéon, voir Schneider, 1910, pp. 33-49 ; pour une édition récente de l'Imitation, voir Krier et Porphyrias, 1980.

9. Krier et Porphyrias, 1980, p. 360.

10. Haskell et Penny, 1982, 2e éd., pp. 247-249, n° 53.

11. Cette composition, proposée pour la place de la Concorde à Paris, y conserve de nos jours une descendance avec la statue de la *Ville de Lyon*, sculptée en 1836 par Louis Petitot, fils de Pierre, dans une pose très proche.

12. Schneider, 1910, p. 159.

13. Leroy-Jay Lemaistre, 1984, pp. 72-73, n° 25.

14. Cette date est fournie par un petit exemplaire en bronze de ce chien, conservé au musée Granet à Aix, signé et daté sur la terrasse : *Giraud Rome 1811*. Sur la tranche de la terrasse figure cette inscription : *original du chien de marbre du Louvre* ; elle pourrait signifier que ce bronze a été exécuté après 1828 (date de l'entrée du marbre au Louvre) d'après le modèle original en plâtre aujourd'hui disparu. Cette hypothèse est renforcée par l'indication de Miel, 1839-40, p. 117, selon laquelle Giraud fit d'abord une « imitation en petit » d'après nature, puis une exécution en marbre de grandeur naturelle. Le bronze d'Aix est à demi-grandeur (H. 0,26 ; L. 0,37) du marbre du Louvre. Gatteaux a légué en 1881 un autre bronze au Louvre, qui semble être une réduction postérieure et qui ne possède pas de socle orné de bas-reliefs (R.F. 389 ; déposé au musée de Riom). Par ailleurs, le musée Granet possède un autre bronze de dimensions analogues (H. 0,25 ; L. 0,37) représentant une chienne allaitant son petit, couchée sur une même base décorée de reliefs du même genre. Intitulé *ma Pecorella*, ce bronze est signé et daté *J. Vatinelle 1829* et constitue un pendant à la composition de Giraud. Ursin-Jules Vatinelle (1798-1881), prix de Rome de gravure en médailles en 1819, fut apparemment lié à Giraud (le musée Granet possède un buste en bronze représentant ce dernier par Vatinelle) : serait-il l'auteur des reliefs décorant le socle du chien du Louvre, comme l'indique H. Pontier dans le catalogue du musée d'Aix, 1900, 2e partie, p. 275 ?...

15. Miel, 1839-40, p. 117.

16. Ainsi Francesco Laurana décore-t-il de bas-reliefs la base ovale du *buste de femme* conservé dans la collection Frick à New York et Guglielmo della Porta en fait-il de même pour sa statue d'*Hercule enfant étranglant les serpents* du musée de Capodimonte à Naples.

17. Emeric-David, 1805.

18. Schneider, 1910, pp. 387-390.

19. Cf. notamment Hubert, *les sculpteurs italiens...*, 1964, pp. 57-62 ; pour les principales références bibliographiques, voir Hubert, 1964, p. 63. Pour les rapports de Canova avec Napoléon, voir aussi Boyer, 1937, pp. 202-232 ; avec les diplomates français à Rome et notamment François Cacault, voir Perot, 1980, pp. 219-233.

20. Hubert, 1964, p. 115, note 1 ; une lettre conservée aux archives du Louvre (série S 30, 2 décembre 1814, Ruxthiel au comte de Blacas, ministre de la Maison du Roi) indique que le sculpteur exposa une première fois son marbre inachevé au Salon de 1812, où Marie-Louise l'aurait remarqué et en aurait ordonné l'acquisition ; mais l'œuvre de Ruxthiel n'est pas mentionné par le livret du Salon. Elle figure par contre dans celui du Salon suivant, c'est-à-dire celui de 1814.

21. Schneider, 1912, pp. 241 à 254 et pp. 363 à 378.

22. Schneider, 1910, p. 373.

23. Gravé par Landon, *Annales du Musée*, Salon de 1808, t. I, p. 65, pl. 61.

24. Schneider, 1916, pp. 257-271.

25. Gaborit, 1984, pp. 70-71, n° 24.

26. Quatremère de Quincy, cité par Schneider, 1910, p. 42.

27. Découvert en 1764, il demeura à Rome jusqu'en 1814.

28. S'il faut en croire Landon, *Annales du Musée, Ecole française moderne, sculpture*, t. I, 1833, p. 32, pl. 19.

29. Le groupe de Chaudet fut célèbre tout au long du XIXe siècle : il apparaît sur un des plafonds peints par Charles-Louis Müller, illustrant *le siècle de Napoléon*, au pavillon Denon, au Louvre.

30. Schneider, 1910, p. 232.

31. Schneider, 1910, p. 233 ; sur ce point, voir aussi Haskell et Penny, 1982, 2e éd., p. 107.

32. De Caso, 1981-1982, p. 114.

33. Schneider, 1910, p. 107.

34. T. Gautier, Salon de 1849 dans *La Presse*, 28 juillet 1849.

35. De Caso, 1981-1982, p. 117.

36. A. Houssaye cité par de Caso, 1981-1982, pp. 116-117.

37. *L'Artiste*, 1845, t. XXXII, I, p. 4.

38. Salon de 1845, cité dans Honour, 1976, pp. 283-284, n° 298a.

39. Le Normand, 1981, pp. 251-258; n° 99 : *Oreste réfugié à l'autel de Pallas*.

40. Le Normand, 1981, p. 251.

41. Lagrange, 1863, p. 102 ; également Duguet, 1897, p. 11.

42. Le Normand, 1981, p. 257.

43. Le Normand, 1981, p. 257.

44. Les reliefs de la *Justice protectrice* et de la *Justice répressive* ont des compositions très proches de celles des reliefs de Simart, avec le même rôle dévolu à la figure centrale.

45. Sur cette thèse, voir Wennberg, 1978, pp. 21-22.

46. Ce rapprochement nous paraît plus probable que celui envisagé par Hunisak, 1980, p. 52 avec le *David* du Bernin.

IX, 2. Le retour au style

1. *Billet à Angèle*, 1921. Gide, 1924, p. 38.

2. Cf. Elsen, 1973.

3. Fumet, 1978, p. 108.

4. Alexandre, 1928.

5. Gide, 1905, p. 478.

6. Cf. aussi Fry, 1910, pp. 26 à 32.

7. Gide, 1905, p. 476.

8. Gide, 1905, p. 476.

9. Fumet, 1924, p. 755.

10. Fumet, 1978, p. 110.

11. Geist, 1968, p. 157.

12. Gide, 1905, pp. 478-479.

13. Cf. Exp. *La Bande à Schnegg*, 1974, Paris, musée Bourdelle.

14. Alazard, 1935, p. 117.

15. Louis Gillet, dans Cogniat, 1961, p. 141.

16. Charles Morice, 1910, dans Cogniat, 1961, p. 30.

17. Elsen, 1973, p. 87.

18. Fumet, 1924, p. 754.

X, 1. Le sentiment romantique

1. Toreinx, 1829, p. 6.

2. Hugo, 1827, p. 27.

3. Archives Louvre, 1831. (Rapport jury.)

4. Archives Louvre, KK 27 et KK 49 : neuf œuvres sont indiquées comme « refusées » puis « admises ».

5. L'Artiste, 1834, Grass, le *Prisonnier de Chillon*.

6. Archives Louvre, 1843, KK 59 n° 3789 : *Thésée et le Minotaure*, nos 3790 et 3791, deux études de *Taureau* en bronze et nos 3792 et 3793, deux études de *Serpent* en bronze ; refus pour les cinq œuvres.

7. Emeric-David, 1805, p. 273.

8. Jouin, 1890, p. 175.

9. Huchard, 1984, p. 38.

10. Planche, 1855, p. 182.

11. Stendhal, 1828, cité par Starzynski, 1966, p. 165.

12. Landon, 1833, II, n° 37.

13. Explication des ouvrages, 1823, n° 125.

14. Grate, 1959, p. 160.

15. Laviron et Galbacio, 1833, p. 202 et Planche, 1855, I p. 328.

16. Hugo, 1827, p. 46.

17. Cité par M. Cermakian, 1982, p. 225.

18. Planche, 1855, I p. 181.

19. Lettre citée par Loffredo, 1982, p. 147 et datée par lui du 19 juin 1829.

20. Paris, école de Beaux-Arts ; cité par Loffredo, 1982.

21. Laviron et Galbacio, 1833, p. 202.

22. Contrairement à ce qu'on a pu écrire, Barye ne

semble pas avoir présenté ces deux chasses devant le jury du Salon de 1837. Seule la *Chasse à l'ours* fut refusée. (Archives Louvre, KK 53, 22 févr. 1837, n° 3574.)

23. Planche, 1855, I, pp. 228-229.
24. Ibid.
25. Bruel, 1958, I, p. 87.
26. Bruel, 1958, I, p. 198.
27. Planche, 1855, p. 273.
28. Hugo, 1827, p. 48.
29. Hugo, *Feuilles d'Automne*, 1828.
30. L'Illustration, 1864, 2e semestre, p. 92. Nous remercions chaleureusement C.W. Millard qui nous a donné des extraits de sa thèse et qui a rédigé toutes les notices des œuvres de Préault présentées ici.
31. Le Charivari, 13 juin 1864: *Le Salon* par Louis Leroy.
32. Journal des Artistes, 1834, II, p. 106.
33. Vitry, 1928, p. 51.
34. Luc-Benoist, 1928 et 1979-1980, Paris, hôtel de Sully.
35. Delecluze, 1860, p. 242, cité par Foucart, 1969, I, p. 230.
36. Cf. 19, Paris, hôtel de la Monnaie.
37. 1984, Paris, Louvre, pp. 88 et 89.
38. 1955, Dijon, n° 31.
39. C.W. Millard date cette œuvre de 1848.
40. 1985-1986, Bruxelles, musée d'Ixelles.
41. Schneider, 1910, Esthétique, p. 162 n° 1.
42. Planche, 1855, I, p. 300.
43. Il semble, à l'heure actuelle, impossible d'assurer que la *Sainte-Cécile* présentée par David au Salon de 1822, était la même que celle du Salon de 1834 (plâtre). Les deux statues sont indiquées comme des commandes de la ville de Paris, celle de 1822 ayant été commandée pour l'église Saint-Roch. Dans les archives de Saint-Roch on ne trouve aucune trace ni de la commande ni de l'installation d'une telle statue.
44. Gautier, 1834.
45. Bruel, 1958, I, p. 79.
46. Ibidem.
47. Planche, 1855, I, p. 273.
48. Bruel, 1958, I, p. 182.
49. Gravé par *l'Artiste*, 1835.
50. Laviron et Galbacio, 1833, p. 00.
51. Rozen et Zerner, 1984, p. 96.
52. Gravé par *l'Artiste*, 1835.
53. Le plâtre fut exposé au Salon de 1833, n° 3266; le bronze fut refusé au Salon de 1835. (Archives Louvre KK 52, n° 3190.)
54. Clay, 1980, p. 172.
55. Ibidem. p. 177.
56. De même Préault est encore considéré, en 1879, comme « le plus dangereux des guides, un exemple à consulter mais à ne pas suivre ». Chesneau, 1879, p. 14.
57. Emeric-David, 1805, p. 435.
58. L'Illustration, 1864, 2e semestre, p. 92.
59. Baudelaire, 1951, p. 845 (Salon de 1859).
60. Elsen, 1967, p. 180.
61. Gsell, 1911, p. 25.
62. Baudelaire, 1951, p. 602 (Salon de 1846).
63. Cité par Clay, 1980, p. 4.
64. Paul Huet en possédait un exemplaire en plâtre (Louvre) ainsi que Corot (vente Corot, 26 mai 1875, n° 914). Lévy Dhurmer le dessina.
65. Laviron et Galbacio, 1835, p. 40.
66. David d'Angers, 1890, p. 27.
67. Planche, 1855, p. 118.
68. Chesneau, 1879, p. 14.
69. Etex, p. 183.

X, 2. Expressionnisme

1. Sur le concept d'expressionnisme, voir plutôt Palmier, 1978, sur les difficultés de définition d'un art expressionniste, et Wiedman, 1979, qui tente de distinguer romantisme et expressionnisme, en y voyant la base de l'art moderne; ou encore Willett, 1970, qui donne un sens très large au mot expressionnisme.
2. Cf. Palmier, 1978, p. 30.
3. Voir le chapitre « On Education and the Impact of Neo-Classicism on Tuition » dans Wennberg, 1978, pp. 194-197.
4. « L'opinion de Rodin » dans Cogniat, 1961, p. 20.
5. Sur Laocoon, Goethe, 1983, pp. 143-154. Goethe situe par ailleurs « l'expression pathétique la plus haute » dans la représentation de l'instant tragique et non à l'échelle de l'existence humaine.
6. Gautier, 1861, p. 391.
7. La sculpture est « ennuyeuse » déclarent Baudelaire en 1846 (Salon, Œuvres complètes, La Pléiade, II, p. 487) et Gautier en 1861 (p. 390); c'est une langue morte que nous pratiquons à coups de dictionnaires déclare Zola en 1868 (Zola, 1868).
8. Et pourtant Delécluze s'interroge: « Le romantisme, dont l'influence a été fâcheuse sur les arts, pris en général, a peut-être rendu quelque service à la sculpture, trop aveuglément soumise à l'imitation de ce qu'il y a de plus antique dans les antiquités » (Delécluze, 1856, p. 340). Mais Maurice Hamel donne le sentiment général: « Se fier au sentiment pour animer l'œuvre plastique, c'est courir grand risque de rester à mi-chemin du succès » (Hamel, 1887, p. 43).
9. Zola déclare en 1868: « Il est temps si l'on ne veut pas que la sculpture agonise, de la réconcilier avec les temps modernes » (Zola, 1868);Huysmans dans son compte-rendu du Salon de 1879: « Telle qu'elle est aujourd'hui (la sculpture) c'est l'ankylose la plus effroyable qu'on puisse voir » et en 1881: « Je ne vois pas, en effet, quelle voie suivra cet art s'il ne rejette résolument l'étude de l'antique et l'emploi du marbre, de la pierre ou du bronze » (compte-rendu de l'Exposition des Indépendants, *L'Art moderne*, rééd. 10-18, 1975, p. 230).
10. *Œuvres complètes*, II, La Pléiade, p. 487.
11. Op. cit., p. 680.
12. Zola, 1868. Zola conclut par un éloge de la sculpture naturaliste. En fait, la réflexion théorique sur la sculpture semble embryonnaire et annexe au XIXe siècle.
13. Huysmans, compte-rendu du Salon des Indépendants de 1881, *L'Art moderne*, rééd 10-18, 1975, p. 230.
14. Il est à noter que Bourdelle n'eut pas recours à la polychromie durant sa phase expressionniste; il n'y fit appel que plus tard, dans un sens décoratif (*Tête de femme* polychrome, 1921, par exemple).
15. Gallé, 1892.
16. Wennberg, 1978, p. 80.
17. « Je supportai très mal (... alors) tout ce qui dans son œuvre (de Rodin) était systématique et presque aisément imitable », cité dans Varenne, 1937, p. 161.
18. Cité dans Varenne, 1937, p. 161.
19. Bourdelle perdit un oncle à cause de la guerre: « Un frère de ma mère en revint... cet oncle mourut peu de jours après, des suites de la guerre. Je vis moi tout petit et cet ami si grand couché dans la mort. Je n'aime donc pas les charniers. » (Lettre de Bourdelle à Gustave Geffroy, 11 avril 1898, figurant au catalogue n° 17 de *l'Echiquier*, mars 1984, Paris.)
20. Id.
21. « On voit ce temps de désarroi. Audaces dans la glaise de ma première grande création, préoccupation rodinienne », écrit de 1929, cité dans Varenne, 1937, p. 162.
22. Cf. les écrits de Bourdelle cités dans Varenne, 1937, p. 162.
23. Cité dans Leymarie, 1974, p. 6.
24. Il est à noter que les bras en seront coupés tardivement.
25. Jean Leymarie définit le serf comme « la grande académie masculine de Matisse, en émulation avec Rodin, et la première statue indépendante et moderne du siècle. L'expressivité coïncide avec la seule nécessité plastique, sans anecdote ni rhétorique » (Leymarie, 1974, p. 7).
26. Extrait de *Notes d'un peintre*, cité dans Fourcade, 1975, p. 18.
27. Cité dans Wiedman, 1979.
28. Cf. Cogniat, 1961, p. 19.
29. Cf. Wiesinger, 1983.

XI, 1. Éclectisme

1. Citée par l'abbé Mugnier, 1985, p. 258; Redon, 1961, p. 61; Proust, 1927, p. 237.
2. Valéry, préface à l'exposition « Vingt Estampes de Corot, De Corot et du paysage », mai 1932, cf. 1960, p. 1309.
3. « Le bourgeois est un monstre des temps post-napoléoniens dont on ne sait s'il a été créé par les Balzac, les Daumier et quelques autres où s'il ne fut au contraire leur créateur. L'Empire y fut aussi pour quelque chose, car on ne conçoit pas le bourgeois sans le Code Civil, sans l'Administration, sans les Diplômes, les Valeurs à revenu fixe, les carrières régulières, enfin tout ce qui peut soustraire l'homme au risque. » (P. Valéry, 1938, cf. 1960, p. 1593.)

Un grand client de l'éclectisme c'est bien cet homme qui craint le risque. De là date l'évolution négative du mot. James Holderbaum a bien remarqué sa richesse antérieure (1980, p. 45): « En bref, le courant progressif de la sculpture était l'éclectisme. Son succès fut si complet, si durable, que l'adjectif "éclectisme" qui devrait être parfaitement neutre a toujours conservé la connotation péjorative que lui a donné la génération, qui réagit contre lui, comme on pouvait le prévoir. »

[In short, the progressive current of sculpture was eclecticism, and its success was so complete and so long-lived that what should be a perfectly neutral adjective, « eclectic », has never since been able to shake off the implications of disdain it acquired from a generation predictably reacting against it], p. 45.

4. Chateaubriand, édition La Pléiade, 1981, livre 13, chap. 2, p.465; livre 35, chap. 13, janvier 1832; livre 38, chap. 8, p.687.
5. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, XLII.

Joséphine Sabatier dite Apollonie-Aglaé Sabatier (Mézières 1822-Neuilly-sur-Seine 1890), réunit autour d'elle, dans ses dîners dominicaux de la rue Frochot, quelques-uns des plus grands artistes et écrivains de son temps, Delacroix, Du Camp, Feydeau, Feuchère, Flaubert, les Goncourt, Hébert, Meissonier, Henri Monnier, Préault, Reyer, Saint-Victor, Gustave Ricard. Elle fut la maîtresse de Richard Wallace, Alfred Mosselman, Clesinger, Gautier, Baudelaire et Edmond Richard.

La dernière mise au point de Jean Ziegler et Patricia Mainardi, dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1983, assimile le « Rêve d'amour » de 1844 au petit plâtre acquis par le Louvre, de Mme Jean de Gourmont, en 1928 (R.F., 1980).

Bien que le catalogue de la vente de 1923 qualifie ce relief (n° 57) de « première étude », nous pensons que le titre de *Rêve d'amour* s'appliquerait davantage au grand marbre conservé au musée de l'Ermitage, qui est daté de 1844.

6. « En 1853 arrivait à Paris une campagne de lutteurs provençaux qui obtint un très grand succès à la salle Montesquieu (avant que Duval n'y installe son « bouillon »). La lutte à main plate, ce superbe exercice très en vogue dans tout le Midi de la France, mais nouveau à Paris, attirait un grand nombre de spectateurs. Il y avait [alors] le dîner du vendredi... il comptait... Corot, Barye, Français, Delacroix, Chevanard, Courbet, Troyon... Paul de Saint-Victor, Ricard, Paul de Musset, Alfred Arago, Maxime Du Camp, Diaz, etc., c'est au sortir de ces repas que l'on avait pris l'habitude d'entrer voir les lutteurs. Avec moi, Courbet fut le seul qui profita de cette circonstance heureuse de pouvoir faire du nu dans un sujet moderne... L'intérêt que je prenais à ce spectacle me suggéra l'idée d'en représenter l'un des plus fameux épisode, le coup de hanche (renverser son adversaire sur le dos en lui faisant toucher les deux épaules à terre). Le groupe que je fis à cette époque est très certainement la principale de mes œuvres. » (Ottin, *Souvenirs d'un jeune sculpteur*, manuscrit copié par sa fille, Archives du Louve 2HH7.)

7. Le modèle d'Octobre, don de l'artiste en 1901 au musée de Poitiers, a également été détruit, le marbre très détérioré se trouve depuis 1936, square Saint-Hilaire à Saint-Maur-des-Fossés, dans la banlieue parisienne. Le bronze de Larche n'existe plus. Il fut envoyé au creuset en 1942, pendant l'Occupation.

8. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 1857, Spleen et idéal, VI. Les Phares.

9. Bresc, Pingeot, *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*, éditions R.M.N., coll. Notes et documents n° 12, à paraître.

10. Nous remercions Jacques de Caso de nous avoir signalé ce concours secret, mentionné dans la correspondance de Paul Meurice à Catulle Mendès (Paris, musée Victor Hugo). Voir, depuis, Martinet dans l'exp. *La Gloire de Victor Hugo*, 1985, pp. 273, 296, notes 102, 103.

11. Mais Ory (1982) est excessif en cédant au bon mot et au « bon goût » des années trente : « Les innovations techniques servent surtout à donner de nouveaux moyens au système Chantilly » (p. 81).

12. Berchet (1985) a saisi cette faiblesse, notant : « la tendance croissante (de la génération de 1820) à traiter la réalité orientale comme un tableau du genre. » Quant aux générations suivantes « rien qui ne soit déjà vu ou déjà dit... la différence est ici au service de la répétition » (p. 11).

13. Berchet (1985, p. 12) « Si le voyage en Orient a pris au XIXe siècle ce caractère rituel de célébration collective, c'est qu'il a une valeur initiatique ("Terre maternelle" pour Gérard de Nerval), sociale : affirmer un ordre occidental... Pour parvenir à la synthèse universelle qu'il juge avoir mission de réaliser, le XIXe européen éprouve le besoin de revenir à sa source (son) héritage (au-delà de la parenthèse historique d'un Islam "usurpateur"). »

14. Le voyage de Flaubert et de Maxime Du Camp offre le modèle du *périple* idéal : Egypte (hiver), Palestine (Jérusalem : Pâques), Liban, Asie Mineure, Constantinople, Athènes, Berchet, 1985, p. 10.

15. « Le discours occidental ne cesse de féminiser le nouvel Orient pour en justifier la prise de possession... » (Berchet, 1985, p. 20).

16. Le regard neuf du voyageur, et ses limites, fut ressenti par le sculpteur Ernest Barlach en 1906, *Voyage à travers la steppe* : « ... Lorsque nous pénétrons dans une terre étrangère, notre curiosité somnolente connaît un regain de jeunesse et, saisis d'une joie nouvelle nos sens qui ont si souvent lancé leurs filets pour les ramener troués... se munissent d'instruments d'approche inédits... L'homme en bonne santé et dont les sens sont le soutien et le prolongement de l'âme, accueillera joyeusement la renaissance de son être, et s'ouvrira avec reconnaissance à ce monde nouveau, l'esprit et le cœur rajeunis. Toutefois, cette libération des sens peut être accompagnée d'une certaine ingénuité de l'âme, d'une étroitesse de vision et d'un goût de faire flèche de tout bois, ainsi que d'une propension — au fond heureuse — à se perdre dans l'infinie variété de détails de surface qui pourraient voiler la vraie grandeur des choses qui dépassent le simple regard... » (p. 281).

XII. Le réalisme

1. Champfleury, « Du réalisme. Lettre à Mme Sand », texte paru dans l'*Artiste* le 2 septembre 1855 ; cf. aussi Champfleury, 1973, p. 172.

2. Les historiens de la sculpture française du XIXe siècle se sont assez peu intéressés au réalisme dans son ensemble. Les représentations du travail restent la part la mieux étudiée (cf. J. Hunisak, 1980, pp. 52-60). Ponctuellement d'intéressantes tentatives ont été faites pour promouvoir des notions comme celle de « réalisme historique » (cf. A. Pingeot, 1980, pp. 257-258 à propos des « Gaulois sculptés, 1850-1914 ») ou pour cerner l'affirmation progressive du réalisme dans le domaine du portrait historique (cf. l'excellent essai de J. Holderbaum, 1980, pp. 36-51 et son analyse très fouillée de *Jefferson* et du *Ludwig Tieck* de David d'Angers, pp. 218-222). Récemment, la stimulante étude de Bo Wennberg (1978, pp. 91-104 et 111-117) a bâti une synthèse originale en accordant une place importante à des thèmes jusqu'alors peu explorés et qui mériteraient de l'être de façon détaillée. C'est dans une optique analogue que nous tentons ici d'indiquer au public français quelques-unes des principales orientations que devrait prendre, à notre sens, toute recherche sur le réalisme.

3. Goncourt, 1852, p. 124.

4. Wennberg, 1978, p. 91.

5. *Journal des Artistes*, 1838, II, pp. 4-5, dans une très intéressante suite d'articles anonymes consacrés aux statuettes : « Comme statuette de genre, il en est peu qui puisse se soutenir à côté de la jeune Napolitaine de M. Dantan Aîné ; cet artiste est, à notre avis, celui de tous ses confrères qui a le mieux compris la sculpture de genre ; sa Napolitaine et son Mazaniello précédemment exposé, me rappellent les ouvrages de Léopold Robert, et ceux de Léopold Robert me font souvenir de ceux de M. Dantan Aîné. Chez ces deux artistes, rien d'ignoble, c'est la simple nature mais rendue avec poésie ; ce n'est pas ce froid romantique de M. Delacroix représentant sa Liberté en servante d'auberge, ou M. Préaux *(sic)* nous montrant un Paria sous des formes hideuses et repoussantes ; chez M. Dantan Aîné, c'est une nature vraie mais gracieuse... »

6. Rude avait exposé le plâtre modèle de son *Pêcheur napolitain* au Salon de 1831 où il passa relativement inaperçu ; le succès vint en 1833, avec le marbre, placé par hasard à côté du *Jeune pêcheur dansant la tarentelle* de Duret. On peut observer que les premières peintures à sujets italiens de Léopold Robert sont antérieures de dix ans (*l'Improvisateur napolitain*, 1822) ; leur succès date du Salon de 1827 avec le *Retour de la fête de la Madone de l'Arc* (Louvre) et c'est encore dix ans après, en 1837, qu'Antoine Desbœufs expose un groupe en bronze sur ce même thème, intitulé *Scène napolitaine, souvenir de la fête de la Madone die Pie di Grota (n° 1903*, localisation inconnue).

7. Cf. note 5 ; quant au problème de la nudité, G. Planche, dans son Salon de 1831, en avait perçu déjà toute la contradiction : « Où M. Rude a-t-il vu de pareils pêcheurs si simplement vêtus ? Un bonnet, sans chemise, plaisant accoutrement ! Pourquoi pas des haillons ? Pour Dieu, si vous voulez à toute force du nu et rien que du nu, restez dans la mythologie, vivez sur les héros, ne touchez pas à l'humanité. » Rude, tout en choisissant un sujet moderne, n'est pas parvenu à renoncer à la nudité classique. Duret, d'une certaine façon, se montre plus audacieux, en affublant son pêcheur d'une sorte de caleçon. Ingres ne s'y trompe pas, qui le lui reproche vertement ; l'épisode savoureux est raconté par Boyer d'Agen en 1909, pp. 316-317 : Ingres vient voir le danseur napolitain dans l'atelier de Duret ; après des éloges, il émet des réserves sur certains « détails d'accessoires ». Duret invoque la nécessité d'intéresser le public et de satisfaire aux exigences de vente. Ingres lui demande alors s'il vit de son métier. Duret lui ayant répondu avoir des rentes importantes, il entend alors Ingres lui dire, en quittant l'atelier : « Monsieur, lorsqu'on fait de la sculpture avec douze mille francs de rentes, on ne met pas de caleçon à ses statues ! »

8. En 1853, par exemple, Louis Veray (1820-ap. 1884) expose une *Moissonneuse endormie* (marbre au musée Calvet d'Avignon) où seuls quelques épis et une faucille viennent renseigner sur les fonctions supposées d'une belle jeune femme à demi nue. Et Carpeaux s'inscrit encore dans ce courant quand en juillet-août 1874, il modèle lors d'un séjour à Dieppe la *Pêcheuse de vignots* : il entend exprimer « l'inquiétude mélancolique dont la mer pénètre les pêcheurs » (L. Clément-Carpeaux, 1935, II, pp. 56-57), mais il n'atteint pas ici la vérité simple et pourtant tout aussi poétique des *Boulonnaises* contemporaines de Dalou.

9. Baudelaire, 1971, II, p. 101.

10. Cité par Luc-Benoist, s.d., p. 35 : « Que peut la statuaire sans les dieux et les héros de la mythologie qui lui fournissent avec des prétextes plausibles le nu et la draperie dont elle a besoin et que le romantisme proscrit ou du moins proscrivait en ce temps des premières ferveurs ? Tout sculpteur est forcément classique. Il est toujours, du fond du cœur, de la religion des Olympiens. »

11. Cf. Hemmings et Niess, 1959, p. 142.

12. Salon de 1833, n° 2520 : « sujet familier, groupe demi-nature, plâtre ». Le musée de Sens conserve un plâtre s.d. *Dieudonné 1833* (H. 0,50 ; L. 0,56) intitulé *La jeune mère*. Le catalogue du musée, de 1891 (n° 6) indique qu'il a figuré à « l'Exposition de 1833 » et a été donné par l'auteur. Le musée des Beaux-Arts de Dijon possède un autre plâtre. Ces deux plâtres sont en mauvais état. La composition a sans doute été éditée par Susse, comme semble l'indiquer le *Journal des Artistes*, 1838, II, p. 5 pour qui la *Jeune mère* de M. Dieudonné « paraît manquer d'intérêt et de goût ». Au Salon de 1834, apparaît une autre *sculpture familière*, un *Enfant endormi sur un chien de Terre-Neuve de la grande espèce*, par Antoine Desbœufs (n° 2009).

13. Salon de 1833, n° 2646 ; repr. par G. Laviron et G. Galbaccio dans leur *Salon de 1833* ; cf. David Mower, 1981, p. 290, note 33 et p. 291, fig. 2 ; au même Salon, Préault expose aussi la *Mendiante* (relief en plâtre) et envoie au Salon suivant un groupe intitulé les *Parias*, qui reprenait la composition des *Deux pauvres femmes*, mais qui sera refusé.

14. Salon de 1836, n° 1985 : *Enfant au pied d'une croix*. Le plâtre conservé au musée de Saumur (H. 1,00) n'est pas signé et comporte des clous de mise aux points ; il

pourrait en conséquence s'agir d'un second plâtre exécuté en vue de la taille du marbre ; ce dernier fut exposé au Salon de 1838, n° 1917 ; le livret insiste cette fois sur la localisation géographique : *Jeune mendiante bretonne au pied d'une croix (environs d'Auray à Sainte-Anne, Morbihan)*. Le plâtre du *Jeune aveugle breton, Finistère* du musée de Saumur, signé et daté *Suc, Nantes, 1839* (H. 0,80) n'a jamais été exposé au Salon ; il est reproduit avec la *Jeune mendiante*, dans l'*Illustration*, 1855, 1er sem., p. 213 ; l'article qui y est consacré à Suc, à l'occasion de sa mort, précise : « la *Mendiante* et l'*Aveugle* ont obtenu une approbation unanime. Aucun étranger de distinction ne passe à Nantes sans les visiter. L'année dernière encore, elles furent admirées par la sœur du poète Lowel, des Etat-Unis, et par Mme Maria Chapman, cette femme courageuse qui, la première, lutta publiquement à Boston contre l'esclavage ». Portraitiste de talent (les musées de Saumur et de Nantes conservent plusieurs bustes en plâtre d'esprit assez romantique), Suc paraît s'être intéressé particulièrement au thème de la misère. Au salon de 1838 figurait également un *Enfant prodigue* (cf. *Journal des Beaux-Arts*, 1838, p. 201).

15. *Carnets de David d'Angers*, 6 septembre 1854 ; cf. Bruel, 1958, vol. 2, pp. 438-443 ; cf. aussi J. de Caso, 1975, p. 5 et pp. 17-18 note 24. Refusé en 1845 au Salon, Graillon n'y exposa par la suite qu'une fois en 1849 (un *Groupe de mendiants* en terre cuite) et en 1855 à l'Exposition universelle.

16. Le Nantais Charles-Auguste Le Bourg (1829-1906) donne, en 1857, au début d'une carrière qui sera essentiellement parisienne, un *Joueur de biniou dansant la nigouce*, scène de folklore breton, décrite avec une précision équivalente à celle dont fait preuve un Adolphe Leleux (1812-1891) dans ses peintures.

17. Il manque une étude précise sur les rapports de Claudet et Courbet ; seul Fernier (1952, n° 11) a donné quelques éléments. A Salins, Courbet modèle en 1864 les médaillons de *Mme Buchon* et de *M. Alfred Bouvet* pendant que Claudet réalise celui de *Courbet* (repr. dans Fernier, 1969, p. 132). L'ouvrage sur Courbet mentionné par Lami n'est en fait qu'une conférence prononcée à Salins en 1878, publiée sous le titre *Gustave Courbet, souvenirs* (cf. *Bulletins des Amis de Courbet*, n° 44, pp. 10-17). Courbet ne paraît guère avoir considéré la sculpture comme un terrain propice au réalisme. Il ne trouve rien d'anormal à représenter nu son *Pêcheur de chabots*, qui se rattache en fait complètement à la vague des statues d'adolescents qui envahit les Salons du Second Empire. Il serait intéressant de pouvoir lui comparer le *Pêcheur d'écrevisses* de Claudet (d'anciens inventaires mentionnent le plâtre au musée de Lons-le-Saulnier). C'est son tempérament personnel qui paraît avoir porté ce dernier vers les sujets de genre. Son admiration pour Perraud l'orientait plutôt vers la sculpture historique ou religieuse, qui tient d'ailleurs une place importante dans son œuvre.

18. En 1868, il expose à Besançon une *Grand-mère* (statuette plâtre), un *Colporteur (id.)*, une *Tête de pauvre* (terre cuite) et un bas-relief en terre cuite intitulé *Au cabaret*. Le fonds du musée de Salins a malheureusement entièrement disparu, sauf le buste en marbre de la *Mère Paté* (intitulé aussi *La concierge*). Lons-le-Saulnier conserve peut-être encore une statuette de *Vigneron faisant un échalas*, très proche du *Bûcheron* que nous exposons.

19. *Carnets de David d'Angers*, 1854, in Bruel, 1958, pp. 440-441.

20. Rappelons qu'avant même les célèbres « femmes au bas » ou « repasseuses » de Pradier, d'autres sculpteurs ont su modeler très tôt des scènes très véridiques de la vie quotidienne. Adèle de Sermezy (1767-1850), élève peu connue de Chinard, crée pour son plaisir, dans les années 1820, de petites terres cuites comme la *Partie d'échec* où elle se met elle-même en scène jouant avec son oncle (Lyon, musée des Arts décoratifs ; cf. *Revue du Louvre*, 1985, 2, p. 147, fig. 8). C'est une sorte d'instantané plein d'humour, précisément daté du 8 octobre 1821, le souvenir personnel d'un moment agréable (cf. A. Tapissier, 1936, pp. 54-55).

21. Marbre à la Galleria d'Arte Moderna, Milan ; le plâtre date de 1856 ; cf. J. Hunisak, 1977, pp. 60-61.

22. Au Salon de 1870, Dalou expose un plâtre grandeur nature (n° 4401), qui remporte une médaille de 3e classe et est acquis 3 000 F par l'Etat. Il sera détruit en 1880 par Dalou. Le bronze du musée de Mont-de-Marsan correspond à l'une des deux réductions qui en furent faites entre 1870 et 1880. Pour une étude complète sur cette œuvre et les commentaires qu'elle suscita, voir Hunisak, 1977, pp. 53-68.

23. Castagnary, 1892, p. 435.

24. La *Gazette des Beaux-Arts* (1874, II, p. 178) reproduit un croquis de Dalou d'après sa *Berceuse*.

25. Ainsi Eugène Delaplanche (1836-1891), trop marqué sans doute par les modèles vus à Rome, fige-t-il quelque peu artificiellement l'attitude de la mère dans son groupe célèbre de l'*Education maternelle* paru au Salon de 1875 (Paris, square Sainte-Clotilde).

26. Le plâtre (déposé en 1885 au musée de Morlaix ; disparu) remporte une médaille de 3e classe au Salon de 1883. La composition sera abondamment reproduite et réutilisée par Charpentier : un exemplaire en plâtre à l'E.U. de 1900 (n° 125) ; un tirage en bronze reproduit dans *Art et Décoration*, 1909, p. 117 ; une réduction en étain sur l'armoire à layette de 1893 ; des tirages en grès réalisés en 1897 : un exemplaire au musée des Beaux-Arts de Troyes ; cf. M. Bascou, 1979, pp. 224 et 228, note 59.

27. Paris, Salon S.N.B.A., 1905, n° 1729 ; publié par P. Vitry, 1905, pp. 58-61 ; plusieurs détails reproduits.

28. Voir ci-après et note 56.

29. Cf. par exemple L. Frédéric, *Les Ages de l'ouvrier*, 1895-1897, Paris, musée d'Orsay ; sur le sujet, voir L. Nochlin, 1980, pp. 11-16.

30. Seules quelques baigneuses, œuvres parfaitement achevées, furent exposées dans des galeries privées comme Grosvernor à Londres ou Durand-Ruel à Paris, ou éditées pour Sèvres. Pour les sujets d'intimité chez Dalou, voir aussi Hunisak, 1978, pp. 133-140.

31. Lettre de Degas à Bartholomé du 13 juin 1889 : « J'ai beaucoup travaillé à la petite cire. Je lui ai fait un socle avec des linges trempés dans un plâtre plus ou moins bien gâché. » L'original est actuellement à Washington, National Gallery of Art, prêt de Mr. et Mrs. Paul Mellon.

32. L. Relin (1984, pp. 173-174) propose un intéressant rapprochement entre la « préoccupation de réalité » que l'on observe dans les cires de Degas et la volonté illusionniste qui est celle des marbres polychromes de Gérome, comme la *Corinthe* (1904). Les rapports entre renouveau de la sculpture polychrome (depuis le milieu du siècle et Charles Cordier) et émergence du réalisme mériteraient une étude détaillée.

33. Cette image souriante d'une jeune bourgeoise, sorte d'équivalent sculpté des élégantes que James Tissot peint au même moment, débute une assez longue série d'œuvres sur ce même thème. Ringel d'Illzach, Georges van der Straten, Paul Moreau-Vauthier en donneront tour à tour des interprétations dans les tailles les plus diverses. Louis Dejean (1872-1954)) surtout expose à partir de 1899 à la S.N.B.A. de spirituelles statuettes en terre cuite qualifiées de « Tanagra modernes » par la critique et représentant des jeunes femmes du monde saisies sur le vif à la sortie du spectacle ou dans l'oisiveté d'un salon. Ces productions illustrent parfaitement la véritable renaissance de la statuette que l'on observe à Paris à partir de 1890 environ, phénomène auquel sont liés les noms d'artistes étrangers comme Medardo Rosso (1858-1928) et Bernard Hoetger (1874-1949), ou français comme Rupert Carabin (1862-1932) qui, en 1904, choisit par exemple un très vivant couple endimanché de danseurs des faubourgs pour illustrer le célèbre bal du *Moulin de la Galette*.

34. Fondue pendant l'Occupation. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1974, p. 138.

35. Paris, Salon S.N.B.A., 1890, n° 1274, déposé au musée d'Evreux ; disparu.

36. L'*Aveugle* de Hoetger, au Salon de 1901, est d'un lyrisme qui rappelle à la fois Préault et Brueghel. Alphonse Amédée Cordonnier (1848-1930), prix de Rome, 1877, à la carrière et aux sujets jusque-là très officiels, expose coup sur coup plusieurs « sujets sociaux » : *Les miséreux* en 1903 et *Sur le pavé* en 1904, ce dernier montrant une mère et sa fille qui mendient.

37. P. Vitry, 1909, pp. 24-26 ; repr. p. 21.

38. Cf. Cat. n° 00.

39. Citons entre autres : Adrien Gaudez (1845-1902) *Le moissonneur* (plâtre au Salon de 1879 ; disparu), Alfred Boucher (1850-1934) *A la terre*, 1890, musée Galliera ; Gustave Michel (1851-1924) *Les forgerons*, 1906, Paris, pont de Bir-Hakeim.

40. Enumérer un par un les épisodes de ce débat, qui rebondit très régulièrement tout au long du siècle, reviendrait presque à dresser un inventaire exhaustif des principales sculptures d'histoire du siècle. Citons, par exemple, l'épisode de 1876 à propos du *Lamartine* de Falguière pour Mâcon (cf. R. Butler, 1981-1982, p. 31).

41. Exposition universelle de 1878, n° 1139, bronze. Passé un peu inaperçu à l'Exposition universelle, sans doute parce qu'il figurait dans la section industrielle et non dans les sections consacrées aux Beaux-Arts, ce monument est resté par la suite étrangement méconnu de la critique. Dès 1894, O. Fidière en soulignait pourtant toute l'importance novatrice (pp. 104-105). B. Wennberg (1978, p. 114) a publié l'esquisse conservée à la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague, en soulignant la « provocation inconsciente » d'un tel monument, glorifiant en même temps une figure de proue du capitalisme et le travail des enfants à l'usine...

42. Cf. Du Bousquet, 1911, p. 67.

43. La seule sculpture de travailleur exposée à un Salon par Dalou de son vivant est l'*Etude de paysan*, buste en bronze, Salon S.N.B.A., 1897, n° 33.

44. L. de Fourcaud (1884, p. 62) dénonce « le modelé par à peu près tout d'apparence et de surface. La sculpture demande la recherche serrée de plans et nos statuaires se servent de plus en plus de boulettes de terre écrasées pour obtenir le charme d'abréviation que le peintre obtient à l'aide du blaireau. »

45. Repr. dans Wennberg, 1978, p. 113.

46. Ce sujet a été étudié par Micheline Hanotelle, 1982, notamment pp. 183 à 188.

47. En 1886, Octave Mirbeau s'indigne de ce qu'on attribue qu'une mention honorable au *Marteleur* dont il souligne l'aspect grandiose, tandis que Gustave Geffroy considère que « l'artiste qui a sculpté ce *Marteleur* est bien près d'avoir réalisé le rêve de représentation moderne du travail » (cf. Hanotelle, 1982, pp. 152-153). Le bronze que nous reproduisons ici est une réduction acquise par l'Etat au Salon de la S.N.B.A. en 1890 ; dépôt au musée de Calais en 1975.

48. Paris, Salon S.A.F., n° 2913 ; récompensé par une médaille de 3e classe ; acquis par l'Etat et déposé l'année suivante au musée des Beaux-Arts de Valenciennes (brisé, en réserve). On connaît mal ce sculpteur qui ne paraît pas s'être particulièrement spécialisé par la suite dans les sujets « ouvriers ».

49. Il devient sculpteur quasi-officiel quand, malgré ses réticences, il se voit confier le *Monument à Emile Zola* pour lequel il demanda la collaboration de Charpentier (il

ne sera inauguré qu'en 1924, avenue Emile-Zola à Paris, puis fondu sous l'Occupation: cf. Hanotelle, 1982, pp. 174-176).

50. En juin 1903, au cours d'un voyage à Naples, Bouchard note: « Nous allons faire une promenade au port. Quel coin merveilleux et quelle richesse d'inspiration, nous trouvons des tailleurs de pierre (des déchargeurs) de plâtre, de charbon, nous faisons des quantités de photos, tous ces hommes sont à moitié nus, certains vêtus à la Constantin Meunier absolument. » Cité dans le catalogue de l'exp. Bouchard, Dijon, musée des Beaux-Arts, 1975, n° 18. Les œuvres de Bouchard entre 1902 et 1910 sont une part essentielle — et injustement méconnue — des sculptures françaises du Travail. S'il suit incontestablement Meunier, sa puissance plastique exceptionnelle lui permet d'éviter tout pastiche et le place loin en tête des productions analogues aux Salons de l'époque. Rodin se prononce pour la fonte en bronze de son immense groupe du *Défrichement* (18 m de long!) exposé en 1909 (détruit en 1942). Au parc Montsouris se trouve encore une œuvre puissante et méconnue: *La carrière* (marbre, 1906), où l'on voit deux carriers emportant le corps d'un de leurs camarades.

51. Le ton des articles parus alors dans la presse locale surprend par sa violence le lecteur contemporain et fait mieux sentir la portée politique d'une telle statue. Dans le *Mémorial de la Loire* du 19 juillet 1907, un certain Paul de Prébourg y voit un danger pour les futures mères qui fréquentent le square: « Elles risquaient naguère d'avoir de beaux enfants... mais ce péril est conjuré: elles pourront désormais lever les yeux sur l'homonculus de métal... Son allure de bossu, sa figure d'apache et sa tête semblable à celle des petits êtres que l'on conserve en des bocaux leur fixeront le type que doit réaliser la future humanité. » A l'inverse, la *Tribune* du 13 juin 1911 tempête contre l'enlèvement de l'*Apprenti*: « Ah, Messieurs les capitalistes! comme nous comprenons votre geste. Ce jeune adolescent personnifiant la vie misérable de milliers de jeunes gens que tuent chaque année vos bagnes industriels vous était un reproche insupportable à voir; il jetait une ombre à votre promenade favorite. » En 1892 une loi avait limité à onze heures la journée de travail pour les garçons de moins de 18 ans et l'*Apprenti* coïncide avec les premières années d'application de la loi Millerand votée en 1900, limitant à dix heures le travail dans les ateliers mixtes comprenant à la fois des hommes, des femmes et des enfants.

52. Paris, Salon S.N.B.A., 1892, n° 1564, *Paysan*; 1565, *Bâcheur*; 1566, *Terrassier*; 1567, *Faneur* et 1568, *Faucheur*: le musée d'Orsay possède plusieurs statuettes en plâtre (données par Mme Paul Richer et ses enfants en 1934) dont certaines correspondent peut-être à celles du Salon de 1892. Celle intitulée *Paysan à la houe* (RF 2346; H. 0,33; L. 0,15) pourrait être le « bêcheur ». En revanche, le *Faucheur* (RF 2345; H. 0,22; L. 0,26) placé dans la même attitude que le *Moissonneur de Normandie* du Salon de 1888, pourrait en être une esquisse. De fort belle qualité, ces statuettes rappellent, en plus grand, les esquisses de Dalou pour le monument aux ouvriers. Le musée de Chartres, sa ville natale, possède encore plusieurs grands plâtres qui mériteraient un sort meilleur que celui qu'ils connaissent actuellement.

53. Selon Caillaux, 1935, p. 72, Dalou aurait commencé à travailler à son paysan dès 1897 pour ne le faire mouler qu'en décembre 1899, après 51 séances de modèle. Si l'on en croit Dreyfous (1903, pp. 247-248), ce serait tout à fait par hasard que Richer aurait découvert le plâtre modèle dans l'atelier, oublié derrière un rideau, sans que Dalou ne lui en ait jamais parlé. Le *Bâcheron* en grès émaillé de Richer à Roubaix porte la date de 1899. Il s'agit d'un dépôt de la manufacture de Sèvres en 1905, effectué en même temps que l'exemplaire en grès émaillé du *Paysan* de Dalou, qui lui fait pendant devant la porte du musée (reproduit dans le catalogue de l'exposition *De Carpeaux à Matisse*, 1982, n° 84). Le *Bâcheron* de Richer, comme la plupart des ouvriers dans les niches de la maquette finale du Monument de Dalou, a les bras le long du corps, est saisi dans une attitude calme, presque immobile. La parenté est troublante... Richer connaissait certainement les maquettes et esquisses du monument aux ouvriers. On a du mal à croire à la redécouverte fortuite du *Grand Paysan*.

54. Baffier est une personnalité très engagée: régionaliste militant, emprisonné en 1886 pour avoir blessé un député, fondateur la même année de la Société des Gars du Berry et de la revue*Le Réveil de la Gaule*, consacrée aux traditions populaires, il est persuadé des vertus de simplicité, de travail et d'égalité de ses ancêtres; c'est déjà le « retour à la terre » qu'il préconise, y compris dans sa dimension de « préservation de la race » (cf. J. Desthieux, 1933, p. 47). Le musée de Nevers, qui conserve de lui un fonds d'œuvres important, lui a consacré une exposition en 1981.

55. Aux côtés de ce bronze, Baffier n'expose pas moins de 17 autres œuvres au premier Salon de la S.N.B.A. de 1890; il reçoit des commentaires assez favorables dans la *Gazette des Beaux-Arts* et la *Revue des Arts décoratifs*. En 1891, il expose le « greffeux » au Salon des XX à Bruxelles; un bronze, fondu par Thiebaut, en a été acquis par la ville de Nevers dès 1887.

56. Commande en date du 11 avril 1891 pour 15 000 F; déposé au musée de Nevers en 1925; actuellement démonté en réserve. Parmi les autres sculpteurs du monde paysan, il faut signaler Emile Ernest Nivet (1871-1948): sa vocation lui serait venue lors de la visite d'une exposition d'œuvres de Baffier à Châteauroux en 1887. Le musée de cette ville conserve plusieurs de ses œuvres parmi lesquelles *Les derniers jours* (Salon S.A.F. 1905), les *Ravaudeuses*, le *Lieur*, le *Bricolin*... P. Niclausse (1879-1958) s'est pour sa part intéressé avant 1914 aux paysans de la Brie.

57. Sur ce sujet, l'étude fondamentale, très complète, est celle de J.A. Schmoll, 1972, pp. 253-281. Voir aussi pour le projet Dalou, Hunisak, 1980, pp. 52-60.

58. Cf. Dreyfous, 1903, p. 249; d'où le titre de « monument aux ouvriers », toujours employé par Dalou et repris ensuite par Dreyfous et plus confusément par Caillaux.

59. Cf. Dreyfous, 1903, p. 254.

60. La colonne octogonale (H. 0,70) devait avoir dans la réalité 25 m de haut pour une largeur de 8 m à la base; la colonne définitive (H. 0,86) avait 32,88 m de haut, pour 5,60 m de large.

61. Sa base est décorée de bas-reliefs sur les quatre faces; alors que la 3e colonne (H. 0,86) le plus souvent reproduite (cf. Hunisak, 1981, p. 59) et qui correspond bien aux proportions les plus élancées, n'a de bas-reliefs que sur trois faces. Schmoll semble situer chronologiquement la colonne octogonale entre les deux colonnes cylindriques, ce qui ne paraît guère logique.

62. Les sujets des bas-reliefs semblent n'avoir jamais été clairement et définitivement établis. Pour Dreyfous (1903, p. 254), ils « laissent deviner le travail des champs, les pêches maritimes, les travaux du bâtiment, celui des forges ou des mines ». Mais dans les esquisses conservées au Petit Palais, il n'y a que trois maquettes un peu « poussées » de 0,57 m de long, des « pêcheurs », des « moissonneurs » et des « tailleurs de pierre ». Il reste difficile d'affirmer si Dalou pensait comme Meunier, au thème général des quatre Eléments.

63. Cf. Dreyfous, 1903, pp. 258 à 262 et Caillaux, 1935, p. 72. Dalou prenait d'abord des croquis sur le vif, en les annotant avec soin (Caillaux regrette la disparition de beaucoup de ces dessins). D'après ces croquis, il modelait une première ébauche (parfois mais plus rarement, semble-t-il, il modelait directement sur le vif). Rentré dans son atelier, il exécutait d'abord, sur modèle posant d'après l'ébauche, un nu de la figurine, avant de refaire de nouvelles esquisses habillées. Pour la seule année 1900, Dreyfous a relevé dans les notes de Dalou 200 heures de modèle...

64. Cf. note 53.

65. Dès le début du siècle, les livrets de Salon mentionnent régulièrement un ou plusieurs « bouquets », souvent en cire. Au Salon de 1812, Mme Veuve Didot expose *Un pavot dans une jardinière, modèle en cire* (n° 1058); en 1819 un certain Verhelst *Des fleurs modelées en cire* (n° 1413); en 1848 Fernand Brunfaut envoie plusieurs *Etudes de fleurs* en plâtre (nos 4639 à 4641) et J.-B. Prevost un *Bouquet de fleurs* en bronze (n° 4884) et la tendance s'accroît ainsi régulièrement... Il s'agit parfois de modèles décoratifs pour des boiseries ou des stucs. Les musées de Valenciennes, des Arts décoratifs et du Petit Palais se partagent des épreuves en plâtre des panneaux décoratifs exécutés par Carpeaux pour le Salon de Mme Carpeaux à Auteuil (cf. Hardy Braunwald, 1978, p. 86). Certains assemblages d'accessoires à l'arrière-plan des bas-reliefs ou de frontons constituent de véritables « natures mortes » sculptées. L'une des plus impressionnantes est sans doute l'assemblage d'instruments scientifiques, réalisé par Romagnesi sur le portail d'entrée de l'Ecole Polytechnique à Paris.

66. En France, les projets de monuments au Travail se poursuivent après 1900. La *Tribune en plein air* d'Henri Bouchard, conçue vers 1904 (maquette partiellement conservée au musée Bouchard à Paris) mérite une mention particulière (cf. la très complète étude de Marie Bouchard, 1984, pp. 3-15). Plus tard, en 1920-21, Henri Bouchard collabora avec Albert Bartholomé pour le *Monument aux morts de la guerre de 1914-1918* de la ville du Creusot. Commandé par la famille Schneider, il était entièrement conçu à la gloire des ouvriers de la métallurgie. Il ne fut jamais mis en place (cf. T. Burollet, 1977, pp. 70-71, repr.).

67. Goncourt, 1852, p. 124.

68. Thiebault-Sisson, vers 1895, in C. Chevillot, 1985, III, p. 351: « Moyennant une rétribution mensuelle de cent sous, je travaillais neuf heures par jour à dessiner sur pierre des croquis d'ostéologie destinés au grand ouvrage que préparait alors M. de Blainville, *De l'origine des espèces*. C'est à ce rude métier que j'ai dû de connaître à fond la structure des animaux de toute sorte, et si j'ai enlevé, en 1872, au concours après la mort de Barye (Frémiet se trompe de date: ce dernier est mort en 1875) la place de professeur de dessin vacante au Muséum, c'est encore à ce pénible travail que je la dois. » C. Chevillot est l'auteur d'un remarquable mémoire de maîtrise sur Frémiet, la collection Frémiet au musée de Dijon et les problèmes de l'édition. Nous la remercions de nous avoir autorisé à consulter et utiliser son travail.

69. En 1853, dans l'incendie du Crystal Palace de New York; cf. C. Chevillot, 1985, t. I, p. 238.

70. Cité par C. Chevillot, 1985, t. I, p. 238.

71. « Pourquoi pas un crocodile, un tigre, ou toute autre bête susceptible de manger? Non! songez bien qu'il ne s'agit pas de manger mais de violer. Or le singe seul, le singe gigantesque, à la fois plus et moins qu'un homme, a manifesté quelquefois un appétit humain pour la femme. Voilà donc le moyen d'étonnement trouvé! (Pour Baudelaire, Frémiet cherche « l'effet étonnant »); « Il l'entraîne, saura-t-elle résister?», telle est la question que se fera tout le public féminin. Un sentiment bizarre, compliqué, fait en partie de terreur et en partie de curiosité priapique, enlèvera le succès. »

72. Thèse avancée par H.W. Janson, dans le catalogue de l'exposition *Romantics to Rodin*, 1980, n° 146 et

contestée par C. Chevillot, 1985, I, p. 240: « Frémiet était en fait hostile aux théories du naturaliste anglais et même à celles de Lamarck, comme le prouve un texte de sept pages incomplet, mais rédigé incontestablement de sa main, retrouvé dans les archives privées (coll. Mme Emmanuel Fauré-Frémiet, Paris). » C. Chevillot souligne que « le muséum... retentissait des théories contradictoires de Cuvier, Geoffroy de Saint-Hilaire et Lamarck » et que le gorille de Frémiet se situe simplement dans ce « mouvement d'idées », ce qui semble à tout le moins incontestable.

73. J. de Biez, 1910, p. 64.

74. Sur la façade de la rue Buffon, citons encore un haut-relief en bronze de Frémiet dont le modèle a figuré au Salon de 1897 et qui montre cette fois le triomphe de l'homme sur la bête: un homme de l'Age de pierre, après avoir tué l'ourse entraîne l'ourson par les oreilles.

75. Wennberg, 1978, pp. 98-99; Wennberg insiste ensuite à juste titre sur l'importance du décor sculpté du nouveau muséum d'Histoire naturelle contruit par l'architecte Dutert à partir de 1896.

76. Butler, 1980, pp. 90-94.

77. L'exemplaire que nous reproduisons est le bronze acquis le 5 juin 1852 après le Salon par M. Peter Graham pour le compte de la reine d'Angleterre; déposé à Osborne House, île de Wight en 1876; bronze et argent oxydé; boucles d'oreilles en bronze doré (disparues); H. 0,71; L. 0,43; P. 0,29; s.d. *1851 Cordier Fderie de Eck Durand.*

78. « J'examine d'abord et compare entre eux un grand nombre d'individus, j'étudie la forme de leur tête, les traits de leur visage, l'expression de leur physionomie, je m'attache à saisir les caractères communs à la race que je désire représenter; je les apprécie dans leur ensemble comme dans leurs détails, j'embrasse pour chacun d'eux l'étendue des variations individuelles. J'arrive à concevoir l'idéal ou plutôt le type de chacun de ces caractères, puis groupant tous ces types partiels, je constitue dans mon esprit un type d'ensemble où se trouvent réunies toutes les beautés spéciales à la race que j'étudie »: conférence du 6 février 1862 devant la société d'anthropologie, citée par J. Durand, 1980, I, p. 48, qui a très bien analysé les caractéristiques de la méthode de Cordier.

79. Reproduites dans l'ouvrage d'A. Rochet, 1978, pp. 204 à 207.

80. Ce monument compte parmi les réussites de Rochet, l'un des grands créateurs de statues équestres du XIXe siècle. Il figura au Salon de 1861, n° 3584 en bronze, avant son départ pour le Brésil; le livret précisait que les fleuves, « accompagnés des animaux propres à l'Amérique du Sud, symbolisent les principales races indigènes des différentes contrées du Brésil ». Le style de ces groupes anticipe de près de quarante ans sur celui du haut-relief de Louis-Ernest Barrias: *Famille de Nubiens se défendant contre un crocodile* (plâtre au Salon de 1894, n° 2735) réalisé ensuite en bronze pour le décor du muséum d'Histoire naturelle à Paris).

81. Un autre exemple de cette idée chère à Frémiet se trouve dans l'étonnant projet dit des « antédiluviens ». Dans une lettre du 12 octobre 1871, Frémiet exposait à Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts, « quelques idées permettant de donner des travaux » à lui et à ses collègues: « Les sculptures archéologiques riches en éléments pittoresques, ont aussi cet avantage d'instruire rapidement et facilement la foule. Le Trocadéro, cet emplacement si tristement nu, par la disposition en amphithéâtre et ses grands degrés, se prêterait parfaitement au projet d'y placer des figures équestres ou pédestres, commençant à l'âge de pierre pour aboutir à nos jours. On présenterait ainsi au public une histoire humaine saisissante et d'un grand aspect décoratif... Je proposerais de peupler les endroits rocheux du bois d'animaux antédiluviens; idée que vous-même, monsieur le directeur, avez déjà commencé à me faire exécuter en 1849 et arrêtée alors par des timidités scientifiques, disparues aujourd'hui au moins à cause du nouvel emplacement du projet. » (En 1852, Frémiet avait failli réaliser un *Plesiosaurus* pour le Muséum, mais devant l'opposition des scientifiques, le projet avait été abandonné). Arch. nat., F21, 572, d. III; lettre citée par C. Chevillot, 1985, p. 439.

82. Chevillot, 1985, I, p. 174.

83. Les intentions restent encore partagées chez les frères Rochet quand ils travaillent, dans les années 60, à leur énorme statue équestre de *Charlemagne* (plâtre à l'E.U. de 1867, bronze sur le parvis de Notre-Dame de Paris). S'ils n'hésitent pas à imaginer Roland et Olivier tenant la bride du cheval de Charlemagne lors de son entrée solennelle à Saragosse, ils déploient des efforts considérables pour certains détails des costumes: « Pour la couronne, après dix-huit mois de recherches, deux alternatives s'offraient à eux: celle dite des Rois de France qui est au Louvre et celle de Nuremberg qui est à Vienne. La tradition leur parut préférable d'arrêter leur choix sur cette dernière. » Cf. A. Rochet 1978, p. 252-253.

84. Ce relief est le principal élément subsistant d'un vaste projet de monument à la gloire de l'Assemblée constituante, qui devait être élevé à Versailles, mais qui ne fut jamais réalisé. Un projet de loi déposé par le sénateur de l'Yonne Charton avait été voté le 17 avril 1879 et un concours ouvert au début de 1880 sur rapport d'Edmond Turquet (cf. l'*Art*, 1880, I, p. 52). En avril 1881, les maquettes des différents concurrents furent exposées alors qu'il était déjà clair que le projet ne serait pas réalisé, semble-t-il pour des raisons financières. Dalou avait été appelé par l'architecte Train à participer à son projet pour une moitié du décor sculpté, l'autre revenant à Aubé, ami d'enfance de Dalou. Sur une vaste terrasse s'élevait une colonne de pierre et de bronze, surmontée (le règlement précisait: « à une hauteur suffisante pour être vue de la cour d'honneur du château ») d'une statue de *la République* par Aubé. La colonne était posée sur un socle cubique orné de quatre statues (*Bailly* et *Sieyès* par Aubé, *La Fayette* et *Mirabeau* par Dalou) et de deux bas-reliefs (*L'ouverture des Etats généraux* par Aubé et *Mirabeau répondant à Dreux-Brézé* par Dalou). Le projet Train (publié dans *Croquis d'Architecture*, n° VII, 1881, F 5) fut classé 4e et reçut une indemnité de 10 000 F. Sur intervention de Gambetta, à qui avait plu l'esquisse de Dalou pour son bas-relief (Petit Palais, catal. Gronkowski, n° 667), le bureau de la Chambre des Députés décida d'en demander l'exécution pour le décor de la salle C. Périer au Palais Bourbon (Arch. nat., F^21^ 2070, extrait du procès-verbal en date du 9 avril 1881). Par arrêté du 15 octobre 1881, le plâtre était commandé à Dalou pour 15 000 F. La terre était terminée le 26 octobre 1882 (rapport de Philippe Burty F^21^ 2070) et fut moulée peu après. Après son succès au Salon de 1883, le plâtre fut déposé au musée de Toul en 1891 (détruit). La fonte à la cire perdue fut commandée à Eugène Gonon le 30 mai 1883 pour 25 000 F.

85. Dreyfous, 1903, p. 173.

86. La composition du relief s'inspire d'assez près d'une estampe de Raffet; cf. Hunisak, 1977, pp. 252-253, et pour le relief en général, pp. 111-115.

87. Il est difficile de dire si ce plâtre correspond à une étude pour le bas-relief, ou s'il s'agit du modèle à demi grandeur de la statue que Dalou devait également réaliser pour orner la base de la colonne. La première thèse est soutenue par H. Caillaux, 1935, p. 49, et semble accréditée par la légende figurant au bas de la reproduction de ce plâtre dans un article de L. de Meurville, 1899, p. 47 (le plâtre de Chambéry et cette reproduction correspondent en tous points; la légende est la suivante: « Statuette en plâtre-étude pour le bas-relief ci-dessus »). La deuxième thèse est étayée par les dessins de Train, qui prévoyaient une statue tout à fait identique au Mirabeau du bas-relief. Dreyfous (1903, p. 172) a eu connaissance du modèle de la statue « à environ un mètre de hauteur, restée en détresse à l'état de plâtre dans un magasin de l'Etat... d'ailleurs d'un intérêt très secondaire ». Hunisak (1980, p. 74) penche sans certitude pour la seconde thèse. Le récent catalogue du musée de Chambéry (Aubert-Dumas, 1983, n° 117) ne tranche pas. On comprend mal pourquoi l'Etat aurait acquis une étude pour le bas-relief. En revanche, on comprendrait mieux l'acquisition du modèle de la statue.

88. Selon Dreyfous (1903, p. 175): « Contrairement à ce qui a toujours lieu en pareil cas, il n'a placé, parmi ses personnages que les seuls portraits historiques qu'il était impossible d'éviter, les autres têtes sont inventées ou empruntées à des amis. »

89 Dreyfous, 1903, p. 174.

XIII, 1. Le symbolisme

1. Redon, 1922, pp. 28 et 29.
2. Aurier, 1891, p. 44.
3. Mirbeau, 1900, p. 4.
4. Mauclair, 1903, p. 274.
5. Mauclair, 1903, pp. 276 et 277.
6. Hanotelle, 1982, pp. 52 à 105.
7. Fourcaud, 1899, p. 248.
8. Verlaine répondant à un envoyé du *Figaro* en 1891; cité par Russoli, 1976, p. 17.
9. Russoli, 1976, p. 17.
10. 26 mai 1892, Alexandre, 1895, p. 178.
11. Alexandre, 1895, p. 6.
12. Rodenbach, 1899, p. 285.
13. Rodenbach, 1899, pp. 289 et 290.
14. Fourcaud, 1898, p. 202.
15. Fourcaud, 1898, p. 200.
16. Proust, 1964, pp. 85 à 88.
17. Ducrocq, 1897, p. 4.
18. Babin, 1895, p. 120.
19. Merrill, 1900, p. 18.
20. Cladel, 1936, p. 35.
21. Rodenbach, 1899, pp. 282 et 283.
22. Alexandre, 1900, n° 94.
23. Claudel, 1951, p. 5.
24. Claudel, 1951, p. 11.
25. Pingeot, « Le chef-d'œuvre de Camille Claudel », 1982, p. 287.
26. Claudel, 1951, p. 6.
27. Lesure, 1984, p. 29.
28. Claudel, 1951, p. 5.
29. Claudel, 1951, p. 7.
30. Claudel, 1951, p. 10.
31. Perate, 1907, p. 58.
32. Cogeval, 1986.
33. Mouvement lancé par Joséphin Peladan, le « Sâr », pour régénérer l'humanité en faisant appel à un art idéaliste et archaïsant. Six Salons Rose+Croix eurent lieu de 1892 à 1897. Cf. Pincus-Witten, 1976.
34. Rotonchamp, 1925, pp. 81 et 82.
35. Pierre Roche entretint avec J.K. Huysmans des relations qui occupèrent une place importante dans son œuvre. Au Salon S.N.B.A. de 1898 figurait un buste précis et vivant de l'écrivain (bronze; un exemplaire en

plâtre, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal) et un frontispice en parchemin églomisé, *Notre-Dame de Chartres*, pour la *Cathédrale*. En 1902, *Christine l'admirable*, gypsographie, lui fut inspirée par Huysmans auquel il dédia encore, en 1921-1922, un projet de monument destiné au cloître Saint-Séverin.

36. Mugnier, 1985, pp. 59, 60, 61, 62...

37. L'*Envie* (de profil), papier églomisé, 1898. *Les Sept Péchés capitaux*, mica églomisé, 1899. *Orgueil, Envie, Colère, Avarice*, reproduits sous le titre « Quatre visions de la guerre » dans *Aux victimes de la guerre Russo-Japonaise. Un groupe d'artistes*, Paris, 1904.

38. Alexandre, 1895, p. 161..

39. Cf. Béguin, 1985, pp. 96 à 99.

40. Blémont, 1884, p. 470.

41. Deux versions du *Chef de Saint-Jean*, vers 1887, Paris, musée Rodin.

42. *Chef de Saint-Jean*, plâtre, Salon S.N.B.A. 1893 ; marbre, Nevers, musée municipal.

43. *Salomé* bronze, Salon S.N.B.A. 1902. Non localisé.

44. Babin, 1897, p. 175.

45. Cf. Blache, 1985, cat. n° 46.

46. Weyl, 1895, p. 134.

47. Babin, 1897, p. 176.

48. Roger-Miles, 1904.

49. Babin, 1897, pp. 175 et 176. Les deux œuvres (*Flambeau du Mal*, terre-cuite, et l'*Etrange passant*, bois) ne sont pas localisées.

50. Ansieau, 1983, p. 291.

XIII, 2. Primitivisme

1. Propos recueillis à l'occasion de ma maîtrise soutenue à l'Institut d'Ethnologie.

2. Borer, 1984, p. 123.

3. Exposition, New York, 1984. Cette idée qui soutend cette merveilleuse exposition est explicitée dans le titre. « Primitivism in 20th century art Affinity of the Tribal and the Modern ».

4. Exposition, Bruxelles, 1984, p. 93.

5. Laude, 1968, p. 56.

6. Quelques revues publièrent régulièrement des récits de voyages et des œuvres primitives. Les textes et illustrations paraissent par exemple dans: *Le Tour du monde, la Bibliothèque illustrée des voyages autour du monde..., L'Illustration, Le Monde illustré, Le Journal des voyages, Atlas pittoresque, Le Magasin pittoresque*, sans parler des revues étrangères comme *The Album, The Sphere, The Graphic... Illustrirte Zeitung...*

7. Ward, 1890.

8. Durand-Revillon, 1980, p. 46. Cordier explique comment il « sculpte ces bustes d'après nature », avec « un procédé géométrique qui assure l'exactitude de la reproduction »... Il choisit des « modèles dans leur propre pays », étudie, compare sur un grand nombre pour « saisir les caractères communs à la race, concevoir l'idéal ou un type d'ensemble... il rêve de traverser des océans et de retrouver l'universalité à travers les singularités ».

9. *Histoire et topographie. Collection formée par Deveria Achille*. (pet-in fol. Za 188 à 337). Le supplément « Océanie » conserve, en plus des gravures de revues et des dessins, trois merveilleux exemples de « tapa » (écorces battues, dont deux colorées sont ornées de dessins géométriques). Le Cabinet des Estampes possède aussi par exemple, un album factice sur la *Polynésie, Collection R. Laruelle* (172 Ne 63).

10. Exposition, Bruxelles, 1984, p. 83, repr.

11. Exposition, New York, 1984, p. 105.

12. *Vente après décès de M. Bertin*, 4 mars 1887, Paris, Hôtel Drouot. Vente de la collection d'objets des îles de l'Océanie (le lien entre A. Bertin, bijoutier demeurant 5, rue Taitbout et Paul Bertin, 1, rue Lafitte, chez qui travailla Gauguin à partir de 1871, n'a pu être établi). Le texte introductif de Maurice Rivais est assez général. L'exemplaire du département d'Océanie au musée de l'Homme a été annoté sans doute par Hamy qui y acheta de nombreuses œuvres pour le musée, ainsi que le marchand Heymann, (certains objets passés dans la collection Roland Bonaparte entrèrent aussi au Trocadéro). Dans les « Cahiers d'Aujourd'hui » 1913 repris dans « Ornement et crime, Esprit nouveau » 1920, Alfred Loos dit: que l'enfance d'un homme « résume les étapes de l'histoire humaine: à deux ans il a le sens et l'intelligence d'un Papou... » à partir d'une hiérarchie personnelle des races, il associe enfance et Papou. Papou devait être plus un terme générique que l'art de Papouasie, car son côté éphémère et sa fragilité ont probablement empêché qu'il ne soit bien connu en Europe au XIXe siècle.

13. Baudelaire, 1976, p. 487, puis p. 671.

14. Gauguin (Paul) « A propos de Sèvres et du dernier four », *Le Soir*, 25 avril 1895, Gauguin, 1974, p. 136.

15. Gray, 1963, n° 66 ; Cachin, 1968, p. 183.

16. Gauguin « Notes sur l'art à l'Exposition universelle, *Le Moderniste*, 4 et 13 juin 1889, Gauguin, 1974, p. 50.

17. Gauguin, 1946, p. 172.

18. Id., p. 194.

19. Id., p. 180.

20. Gauguin, 1974, pp. 10-11. Guérin dans la préface cite des mentions que Gauguin, le sauvage, fait sur lui-même, il vit « comme un paysan sous le nom de sauvage » « en sauvage en cheveux longs », « pour y vivre en sauvage » ; « instinct de sauvage civilisé », « je suis et resterai un sauvage ».

21. Gray, 1963, n° 65.

22. Id., p. 22.

23. Wildenstein, 1964, n° 324.

24. Gray, 1963, n° 109.

25. Danielsson, 1975, p. 40. Décrit par Morice: « Un grand visage osseux et massif au front étroit, au nez non pas courbé, non pas busqué mais comme cassé. »

26. Gray, 1963, n° 76 ; Gauguin, 1946, p. 167.

27. La momie de Chancapayas au Pérou avait été découverte et rapportée par le naturaliste Vidal-Senez en 1877; d'abord visible dans la galerie américaine au Louvre, elle fut présentée au musée du Trocadéro et publiée par Hamy, 1897, pl. XXXIII. Un dessin (dont il existe une photographie dans le département Amérique du musée de l'Homme) semble prouver que Gauguin l'a vue (ou sa reproduction); il reprit cette illustration dans l'*Eve Bretonne* (W.333 et 334), *Vendanges à Arles* ou *Misères humaines* (W.304) et *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (W.561). Andersen, 1968, pp. 238-242. Cette momie est présentée dans la section « Misères humaines » à l'exposition, Saint-Germain-en-Laye, 1985, p. 66.

28. Gauguin, 1946, p. 203 ; Gray, 1963, n° 87.

29. Une liste de ces nus montre la diffusion et la réadaptation d'une image chez Gauguin en peinture, *La baignade*, 1887 (W.215), reprise en zincographie, *Baigneuse bretonne*, 1888. *Dans le foin* (W.336), *Ondine*, 1889 (W.336), *Aux roches noires*, zincographie pour le catalogue de l'exposition Volpini, 1889. En sculpture *Eve et le serpent* (G.71) et *Les Ondines* (G.75), puis *Près de la mer*, 1892 (W.463), *Femme sur la plage* (W.465). Aquarelle illustrant le manuscrit de *Noa Noa*, p. 79 (Cabinet de dessins du Louvre), *La Lune et la Terre*, 1893 (W.499), *Femme tahitienne*, 1898 (?) (W.577).

30. Cachin, 1979, p. 214.

31. Gauguin avait pu voir des inscriptions de Palenque à l'Exposition universelle de 1889. Gray, 1963, p. 52.

32. Ernest de Chamaillard est plus proche de Gauguin avec la *Femme dans la vague* (collection Josefowitz, Suisse) mais s'en éloigne dans une *Petite armoire* (id.), comme Fernand Maillaud, *Armoire et Panneaux sculptés* (musée d'Orsay, Paris).

33. *Le Bouddha* de Redon (Cabinet des dessins, Louvre) a un geste assez comparable (quoique inversé) et son visage aux traits asiatiques est tout aussi impénétrable et énigmatique.

34. Alhadeff (Albert) « Minne and Gauguin in Brussels: an unexplored encounter » in CIHA XXIV congres, pp. 177-188.

35. Laude, 1968, p. 59.

36. Gray, 1963, n° 98.

37. Wildenstein, 1964, n° 497.

38. Durand Revillon, 1980, p. 49.

39. Dorra, 1953, pp. 225-227; id. 1967, p. 112.

40. *Noa Noa*, pp. 129, 130 (Louvre, Cabinet des dessins).

41. Gauguin admire en 1891 la collection d'objets marquisiens du lieutenant de la gendarmerie, celle du gendarme Brindejonc est exposée à Papeete en 1899.

Danielsson, 1975, p. 255, pp. 280-281 et p. 308.

42. Quand le musée d'Ethnographie du Trocadéro ouvre, les collections océaniennes comportent quelques objets tahitiens (certains rapportés par Bougainville), des œuvres néo-calédonniennes (don Piraulet), et à partir de 1885, des objets des îles Marquises (collection Lesson puis celle de Roland Bonaparte donnée en 1887). Mais Gauguin les a-t-il vus ?

43. Rotonchamp, 1921, p. 141 ; Gray, 1963, n° A 18 et p. 56.

44. La liste « Inventaire des tableaux et objets d'art de Paul Gauguin mis en dépôt chez M. Vollard, 6, rue Laffitte » comporte au n° 28: tête coupée (s'agit-il du tableau *Tête canaque* (W.453)? ou des têtes maoris tatouées qui, très appréciées par les occidentaux, avaient fait l'objet d'un commerce déjà ancien?). Pirogue sculptée et masque (vendus) pourraient aussi être des objets polynésiens.

45. L'inventaire après décès de Gauguin publié par Wildenstein, 1958, pp. 202-205 mentionne (n° 54) « un lot de curiosités indigènes; une soupière sculptée, un coco, deux couvercles de calebasse, un tiki doré, deux tikis en pierres ». Le procès-verbal de la vente à Papeete, le 2 septembre 1903, répertorie douze tikis, un masque, un plat marquisien, amulette, parure nacre, cannes.

46. Préoccupé par la sauvegarde de son œuvre, il écrit à Georges-Daniel de Monfreid, en octobre 1900, de Tahiti: « A propos de sculptures, je voudrais bien que l'œuvre très minime en somme ne soit pas disséminée et n'aille pas chez des gens qui ne l'aimeraient pas et cela *me ferait grand plaisir* si vous vouliez accepter (cela n'est pas un cadeau mais un gage d'amitié) toute la sculpture en bois de Tahiti » (Gauguin, 1950, p. 165). Il confirme en juin 1901 « A l'occasion, en échange de mes sculptures en bois que *je tiens* à savoir chez vous, si vous pouviez m'envoyer... votre portrait » (Gauguin, 1950, p. 178). Ces bois correspondent si bien à la personnalité profonde de Monfreid qu'il les représente dans son autoportrait gravé, sorte de primitif lui aussi comme son fils. C'est d'ailleurs le navigateur Henri de Monfreid qui a donné des clichés des Gauguin de sa collection à la photothèque du musée de l'Homme (deux photographies sont publiées ici) classés avec l'art des îles Marquises, ils sont légendés 1901 (sans doute date de l'arrivée du don).

47. Gauguin, 1950, p. 165; Gray, 1963, n° 99;

Amishai-Maisels, 1978, pp. 331-341.

48. Gray, 1963, n° 125 ; Goldwater, 1957, p. 70.

49. Id. n° 94.

50. Gauguin, 1950, p. 67.

51. *Ancien culte mahorie*, Louvre, Cabinet des dessins, p. 7. Pour Gauguin, maori ne s'applique pas seulement à la Nouvelle-Zélande mais à toute l'Océanie.

52. Wildenstein, 1964, n° 450.

53. Moerenhout, 1837, p. 431.

54. Guérin, 1927, n° 31.

55. Ségalen, 1904, pp. 680-681.

56. Gauguin a encadré une photographie d'un Marquisien tatoué et tenant un casse-tête (Paris, musée d'Orsay).

57. Pissarro, 1950. Lettre de Camille Pissarro à son fils Lucien, du 23 novembre 1893, p. 318.

58. *Cahier pour Aline*, Gauguin, 1974, p. 94.

59. Mot d'origine portugaise créé au XVIe siècle pour décrire une sculpture transplantée, souvent africaine, au pouvoir magique et au sens un peu mystérieux.

60. Une lettre de Gustave Fayet à G.D. de Monfreid en parle, décembre 1900, « Quand au moulage des bois qui vous appartiennent, je vous offre mon atelier de céramiste pour les mouler. Cela ne coûterait rien... Vous tirerez les épreuves que vous voudriez et nous briserons les moules... » D'autres reproductions furent tirées en bronze par Valsuani en 1959. Dans *Noa Noa*, il raconte une expédition recherche du bois « cette parfaite harmonie avec la nature... tous deux sauvages nous attaquons à la hache un magnifique arbre ». Gauguin, 1974, p. 114.

61. Cette formule que Gauguin emploie dans *Noa Noa* s'applique à Tahiti, à tout ce qui s'y rapporte : observation directe, matériel authentique, rêverie originale.

62. Gray, 1968, n°s 105 et aussi 96, 115.

63. Danielsson, 1975, p. 280.

64. Wildenstein, 1958, p. 206 (n°s 56 à 59).

65. Rotonchamp, 1925, p. 145.

66. Danielsson, 1975, pp. 163-164.

67. Morice, 1920, pp. 31-32.

Au moment de son exposition chez Durand-Ruel, raccompagnant Degas qui lui disait son admiration, « M. Degas vous oubliez votre canne dit Gauguin, en lui tendant une canne, en effet, mais une canne par lui sculptée, exposée là et qu'il venait de détacher du mur ».

68. Gray, 1963, n° 132.

69. Longue de 13 mètres sur 6 mètres, elle a nécessité un mois de travail et beaucoup de bois divers. Cf. Jacquier, 1957, p. 17, elle résista bien au cyclone du 7 janvier 1903.

70. Communication orale du professeur Guiart, que je remercie : la Société commerciale de l'Océanie exportait du copra et importait des produits commerciaux. Cette création pseudo-indigène était destinée aux ports, elle est un peu l'ancêtre de notre « art d'aéroport » pour touristes. Le fonds de ces « faux » fut saisi au moment de la guerre de 1914.

71. L'impératif catégorique pour Kant est un ordre obligatoire que la raison donne sans en donner les raisons ; mais dans la formulation à condition, l'impératif est hypothétique.

72. Guérin, 1927, n° 58 ; Wildenstein, 1963, n° 616.

73. Rey, 1928, p. 61.

74. Guérin, 1927, p. 61.

75. Wildenstein, 1964, n° 561.

76. Gray, 1963, n° 137.

77. Danielsson, 1975, p. 268.

78. Dossier de la succession Paul Gauguin, 1957, p. 36, n° 163.

Au moment de la vente aux enchères à Atuana du 20 juillet 1903, deux herminettes ont été adjugées à Matuhu (l'herminette est une hache dont la lame est perpendiculaire au manche, son impact donne un effet un peu différent).

79. Gauguin, 1950, p. 113.

80. Gauguin, 1974, p. 225.

81. Exposition, New York, 1984, p. 179 « Paul Gauguin is the primitif of modernist primitivism, its original, seminal figure. »

PERSONNAGES HISTORIQUES ÉRIGÉS
DANS LES SQUARES, JARDINS ET SUR LES ESPLANADES DE PARIS
1816-1926

SCULPTEURS	MONUMENTS À	DATE	LIEU ET NUMÉRO D'ARRONDISSEMENT
ALLAR André-Joseph (1845-1929)	*Le Play*	1906	Jardin du Luxembourg, 6^e
BAFFIER Jean (1851-1920)	*Michel Servet*	1900	Square Ferdinand-Brunot, 14e (fig. 287)
BARRIAS Louis-Ernest (1841-1905)	*Maria Deraismes*	1898-1984	Square des Epinettes, 17^e
	Bernard Palissy	1883	Square Félix-Desruelles, 6^e
BARTHOLDI Frédéric-Auguste (1834-1904)	*Lafayette et Washington*	1892-95	Place des Etats-Unis, 16^e
BERNSTAMM Léopold-Bernard (1859-1910)	*Pailleron*	1906	Parc Monceau, 8e (fig. 285)
BOUCHER Jean (1870-1939)	*La comtesse de Ségur*	1910	Jardin du Luxembourg, 6^e
	Tratieux	1907	Place Denfert-Rochereau, 14e (fig. 281)
BOUILLON Henri-Théophile (1864-1934)	*Murger*	1895	Jardin du Luxembourg, 6e (fig. 274)
CARLUS Jean (1852-1930)	*Buffon*	1908	Jardin des Plantes, 5^e
CAVELIER Pierre-Jules (1814-1894)	*Pascal*	1857	Tour Saint-Jacques, 4^e
CHAPLAIN Jules-Clément (1839-1909)	*Gréard*		Square Paul-Painlevé, 6^e
CHARPENTIER Alexandre (1856-1909)	*Charlet*	1896	Place Denfert-Rochereau, 14e (fig. 265)
CLESINGER Jean-Auguste (1814-1883)	*Flaubert*		Jardin du Luxembourg, 6^e
CHAMPEIL Jean-Baptiste (1866-1913)	*Godard*	1906	Square Lamartine, 16e (fig. 277)
	Roussel	1906	Carrefour Denfert-Observatoire, 14^e (fig. 286)
DALOU Jules (1838-1902)	*Alphand*	1899	Avenue Foch, 16e (fig. 275)
	Delacroix	1890	Jardin du Luxembourg, 6e (fig. 257)
	Leclaire	1896-1971	Square des Epinettes, 17e (fig. 262)
	Levassor	1907	Porte Maillot, 16e (fig. 270)
	Scheurer-Kestner	1908	Jardin du Luxembourg, 6^e

SCULPTEURS	MONUMENTS À	DATE	LIEU ET NUMÉRO D'ARRONDISSEMENT
DESBOIS Jules (1851-1935)	*Puvis de Chavannes*	1924	Square Paul-Painlevé, 6e
DORE Gustave (1832-1883)	*Dumas père*	1883	Place Malesherbes, 17e (fig. 264)
DUBOIS Ernest (1863-1931)	*Mansart*	1908-1980	Esplanade des Invalides, 7e
DUBOIS Georges (?-?) connu de 1887 à 1900)	*Chopin*	1900	Jardin du Luxembourg, 6e
DUPATY (1771-1825) et CORTOT (1787-1843)	*Louis XIII*	1816-22	Place des Vosges, 4e
DURAND Eugène-Ludovic (1832-1905)	*Pinel*	1881	Square Marie-Curie, 13e
FAGEL Léon (1851-1913)	*Chevreul*	1893-1901	Jardin des Plantes, 5e
	Lamarck	1908	Jardin des Plantes, 5e
	Carpeaux	1911	Square Carpeaux, 18e
FALGUIÈRE Alexandre (1831-1900)	*Charcot*	1898	Boulevard de l'Hôpital, 13e ou 5e
	Pasteur	1900-1904	Place de Breteuil, 7e (fig. 283)
	Thomas	1900	Parc Monceau, 8e (fig. 267)
FIX-MASSEAU Pierre-Félix (1869-1937)	*Baudelaire*		Jardin du Luxembourg, 6e
FROMENT-MEURICE Jacques (1864-1948)	*Chopin*	1906	Parc Monceau, 8e (fig. 269)
GAUGUIÉ Henri (1858-1927)	*Watteau*	1896	Jardin du Luxembourg, 6e (fig. 266)
GREBER Henri (1854-1941)	*Fremiet*	1913	Jardin des Plantes, 5e
HOLWECK Louis (1861-1935)	*Bernardin de Saint-Pierre*	1907	Jardin des Plantes, 5e (fig. 284)
HOUDON Jean-Antoine (1741-1828)	*Voltaire*	1872	Square Paul-Langevin, 5e (fig. 259)
HUSSON (1803-1864)	*Le Sueur*	1858	Jardin du Luxembourg, 6e
INJALBERT Jean-Antoine (1845-1933)	*Vicaire*	1902	Jardin du Luxembourg, 6e (fig. 261)
LE PENNE A. (?-?)	*Mortillet*	1905	Arènes de Lutèce, 5e
LEMOT François-Frédéric (1772-1827)	*Henri IV*	1817	Pont Neuf, 1er (fig. 276)
LENOIR Alfred (1850-1920)	*César Franck*	1904	Square Samuel-Rousseau, 7e
MARQUESTE Laurent-Honoré (1848-1920)	*Barye*	1894	Pont Sully, 4e (fig. 263)
	Fabre		Jardin du Luxembourg, 6e
	Waldeck-Rousseau	1910	Jardin des Tuileries, 1er (fig. 271)
MERCIÉ Antonin (1845-1916)	*Gounod*	1902	Parc Monceau, 8e
	Musset	1904	Parc Monceau, 8e
	Silvestre	1905	Jardin du Grand Palais, 8e
MICHEL Gustave-Frédéric (1851-1924)	*Jules Ferry*	1910	Jardin des Tuileries, 1er (fig. 282)
MEUNIER Constantin* (1831-1905)	*Zola*	1906-24	Avenue E.-Zola/rue Violet, 15e
MONCEL Alphonse-Emmanuel (1866-1930)	*Musset*	1910	Place du Canada, 8e
MORICE Léopold (1846-1920)	*Raspail*	1899	Place Denfert-Rochereau, 14e (fig. 272)
De NIEDERHAUSEN-RODO Auguste (1863-1913)	*Verlaine*	1892-1902	Jardin du Luxembourg, 6e
OLIVA Alexandre-Joseph (1823-1890)	*Arago*	1889	Boulevard Arago, 14e

SCULPTEURS	MONUMENTS À	DATE	LIEU ET NUMÉRO D'ARRONDISSEMENT
PECH Gabriel (1854-1930)	*Charles Perrault*		Jardin des Tuileries, 1er
PREAULT Augustin (1809-1879)	*Clémence Isaure*	1848	Jardin du Luxembourg, 6e
PUECH Denys (1854-1942)	*Garnier*	1898	Carrefour de l'Observatoire, 6e (fig. 260)
	Leconte de Lisle	1898	Jardin du Luxembourg, 6e
	Sainte-Beuve	1898	Jardin du Luxembourg, 6e
ROCHET Louis (1813-1878)	*Charlemagne*	1877	Parvis Notre-Dame, 4e (fig. 258)
RODIN Auguste (1840-1917) d'après David d'Angers	*Stendhal*	1920	Jardin du Luxembourg, 6e
ROUILLEAU Jules-Pierre (1855-1895)	*Banville*	1892	Jardin du Luxembourg, 6e
RUDE François (1784-1855)	*Ney*	1853	Carrefour de l'Observatoire, 6e (fig. 288)
De SAINT-MARCEAUX Charles René de Paul (1845-1915)	*Daudet*	1901-02	Jardin des Champs-Elysées, 8e
	Dumas fils	1906	Place Malesherbes, 17e
SEGOFFIN Victor (1867-1925)	*Heredia*	1925	Jardin du Luxembourg, 6e
SICARD François (1862-1934)	*George Sand*	1905	Jardin du Luxembourg, 6e
SOLDI Emile-Arthur (1846-1906)	*Ratisbonne*	1906-1912	Jardin du Luxembourg, 6e
VERLET Raoul-Charles (1857-1923)	*Massenet*	1926	Jardin du Luxembourg, 6e
	Maupassant	1897	Parc Monceau, 8e (fig. 268)

* Depuis cette étude le square a été réaménagé et le socle enlevé.

Liste établie par Anne Pingeot et Catherine Chevillot.

BIBLIOGRAPHIE

IMPRIMÉS

ACKERMAN, Gérald M.
1972. Cf. Exp. Dayton.
1981. Cf. Exp. Vesoul.

ADHÉMAR, Jean
1983. Cf. Wasserman.

AGULHON, Maurice
1973. « Esquisse pour une archéologie de la République. L'Allégorie civique féminine », *Annales*, janv.-fév., pp. 5 à 34.
1975. « Imagerie civique et décor urbain dans la France du XIXe », *Ethnologie française*, pp. 33 à 56.
1977. « Bartholdi et le soleil », *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin, pp. 187 à 191.
1978. « La statue de la Liberté », *Actes du Colloque international : La Révolution américaine et l'Europe*, 21-25 fév., Paris-Toulouse.
1978. « La "statuomanie" et l'histoire », *Ethnologie française*, pp. 145 à 172.
1979. « Propos sur l'allégorie politique (en réponse à Eric Hobsbawn) », *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, n° 28, juin, pp. 27 à 32.
1979. *Marianne au combat, l'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion.
1982. « Entre l'art, l'industrie et la politique, la sculpture civique au XIXe siècle : quelques réflexions sur une expérience », *R.A.M.A.G.E.*, I, pp. 51 à 55.

AGULHON, Maurice, sous la direction de
1983. *La ville de l'Age industriel, le cycle haussmannien, 1840-1950*, Paris, Le Seuil, coll. Histoire de la France urbaine, dir. G. Duby.

ALAZARD, J.
1935. « Lucien Schnegg et la sculpture française contemporaine », *Gazette des Beaux-Arts*, I, pp. 114 à 120.

ALBIS, Jean d'
1976. *Ernest Chaplet, 1835-1909*, Paris, Presses de la Connaissance.

ALEXANDRE, Arsène
1895. *Jean Carriès, imagier et potier. Etude d'une Œuvre et d'une Vie*, Paris, Librairies-imprimeries réunies.
1900. Cf. Exp. Paris, pavillon de l'Alma.
1928. *Louise C. Breslau*, Paris, les éditions Rieder.
1928. « Sur Albert Bartholomé », *Le Figaro*, 8 novembre.

ALHADEFF, Albert
1979. « Minne and Gauguin in Brussels, an unexplored encounter », *XXIVe Congrès international d'Histoire de l'Art, Bologne*, pp. 177 à 182.

ALLAR, A.
1907. *Notice sur la vie et les œuvres de M. Eugène Guillaume*, Séance de l'Académie des Beaux-Arts, 20 avril 1907.

AMALVI, Christian
1984. Cf. Nora.

AMANN, Henri
1980 et 1981. Cf. Exp. Mont-de-Marsan.
1985. *Sculptures des XIXe et XXe siècles. Collections du musée municipal de Mont-de-Marsan.*

AMATO, Alain
1979. *Monuments en exil*, Paris, édition de l'Atlanthrope.

AMISHAI-MAISEIS, Ziva
1978. « Gauguin's early Tahitian idols », *The Art Bulletin*, juin, vol. LX, n° 2, pp. 331 à 341.

AMPRIMOZ, François-Xavier
1982. *Guide catalogue du musée Crozatier*, Le Puy-en-Velay.

ANDERSEN, Wayne
1967. « Gauguin and a peruvian mummy », *Burlington magazine*, avril, pp. 238 à 242.

ANGRAND, Pierre
1968. « L'Etat mécène. Période autoritaire du Second Empire (1851-1860) », *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin, pp. 303 à 348.

Annuaire
1882. *Annuaire illustré des Beaux-Arts*, 1re année, Revue artistique universelle publiée sous la direction de F.-G. Dumas, Paris, librairie d'art L. Baschet.
Anonyme
1839. *Le Magasin pittoresque*, juin, p. 170.
1865. *Guide dans les cimetières de Paris*, Paris, A. Faure, éditeur.
1913. « Le monument de Bonchamps à St-Florent-le-Vieil », *L'Anjou historique*, n° 2, sept.-oct., pp. 201 à 208.
1913. « Les statues de Paris », *L'Illustration*, 29 nov., pp. 414 à 418.

ANSIEAU, Joëlle
1983. « Deux sculptures de Georges Lacombe, Isis et le Christ », *Revue du Louvre*, n° 4, pp. 287 à 295.

ARIÈS, Philippe
1977. *L'homme devant la Mort*, Paris, Le Seuil.

ARMAGNAC, Léo
1897. *Bonnassieux, statuaire, membre de l'Institut, 1810-1892*, Paris, Alphonse Picard et fils.

ARNAUD, Angélique
1882. *François Delsarte, ses découvertes en esthétique*, Paris, Delagrave.

AUBERT, Jean et DUMAS, Pierre
1983. « Histoire des musées de Chambéry », *L'Histoire en Savoie*, n° spécial, juin.
1983. *Catalogue des collections du musée de Chambéry. Sculpture XIe-XXe siècles*, Chambéry.

AUQUIER, Philippe
1908. *Catalogue des Peintures, Sculptures, Pastels et Dessins*, Musée des Beaux-Arts de Marseille, Palais de Longchamp, Marseille, Sculpture : pp. 462 à 554.

AURIER, Albert
1891. « Le Symbolisme en peinture, Paul Gauguin », *Mercure de France*, II, pp. 155 à 165.

AUVRAY, Louis
1882. Cf. Bellier.

BABIN, Gustave
1895. « Le Salon du Champ-de-Mars », *L'Art décoratif moderne*, mai, non paginé.
1897. « Le Salon du Champ-de-Mars », *L'Art décoratif moderne*, juillet, non paginé.

BAILLE, Franck
1981. *Les petits maîtres d'Aix à la Belle Epoque, 1870-1914*, Aix-en-Provence, 1981.

BALDUS, Edouard
[1857]. *Palais du Louvre et des Tuileries. Motifs de décoration tirés des constructions exécutées au Nouveau Louvre et au Palais des Tuileries, sous la direction de M. H. Lefuel, Architecte de l'Empereur*. Héliogravure par E. Baldus, 17, rue d'Assas, Paris.

BALLU, Roger
1890. *L'Œuvre de Barye*, Paris, maison Quantin, précédé d'une introduction d'Eugène Guillaume de l'Institut.

BALMONT, Joseph
1899. « Les grès Emile Muller et leur emploi dans la décoration », *Revue illustrée*, 1er août, non paginé.

BALZAC, Honoré de
1863. *Ferragus*, Paris, Houssiaux, éditeur.

BAPST, G.
1892. « La sculpture chryséléphantine. Phidias. Le duc de Luynes. M. Gérôme », *Revue de famille*, 5e année, t. II, pp. 334 à 343.

BARBARIN, L.
1910. *Etude sur Bosio, sa vie et son œuvre*, Monaco.

BARBEDIENNE, Ferdinand
1868. « Bronzes et fontes d'art, objets en métaux repoussés », *EU 1867, Rapport du Jury international*, pp. 281 à 313.

BARLACH, Ernst
1980. « Journal de Russie. Voyage à travers la steppe, 1906 », traduit de l'allemand par Jeannie Heisbourg et Catherine Krahmer, présenté par Catherine Krahmer, *La Nouvelle Revue Française*, juillet-août, nos 330-331, pp. 279 à 287.

BAROUSSE, Pierre
1973. *Bourdelle. Guide du musée Ingres*, Montauban.

BARR, Alfred H.
1951. *Henri Matisse, his Art and his Public*, The Museum of Modern Art, New York.

BARRÈS, Maurice
1930. *La Colline inspirée* (1912), éditions Hachette, 21 gravures sur bois de Paul-Emile Colin, coll. Les grands écrivains.

BARTHES, Roland
1978. *Arcimboldo*, Parme - Milan - Paris ; Retz, Franco Maria Ricci, éditeur.

BARTHOLDI, Auguste
1877. *Exp. internationale et universelle de Philadelphie, 1876, France, Commission supérieure, Rapports*, Paris, Imprimerie nationale.

[BARTHOLDI, Auguste]
1979. *Bartholdi*, Société d'histoire et d'archéologie de Colmar, annuaire XXVIII.

BARTLETT, T.H.
1891. « Emmanuel Fremiet », *The Americain Architect and Building News*, n° 788, pp. 72 à 73 ; n° 790, pp. 101 à 103 ; n° 792, pp. 134 à 137 ; n° 794, pp. 172 à 174 ; n° 796, pp. 201 à 204 ; n° 798, pp. 24 à 28 ; n° 801, pp. 70 à 72 ; n° 804, pp. 113 à 115 ; n° 805, pp. 129 à 131.

BASCOU, Marc
1979. « Une boiserie Art Nouveau d'Alexandre Charpentier », *Revue du Louvre*, n° 3, pp. 219 à 228.

BASHKIRTSEFF, Marie
1980. *Journal de Marie Bashkirtseff. 1860-1884. 1873-1884*, Paris, éditions Mazarine.

BASLER, Adolphe
1928. *La Sculpture moderne en France*, les éditions G. Grès et Cie, coll. Peintres et Sculpteurs.

BATISSIER, L.
1846. *Histoire de Paris et de ses monuments par Dulaure*, nouvelle édition refondue et complétée, Paris.

BAUDELAIRE, Charles
1951. *Œuvres complètes*, Introduction et notes de P. Schneider, Paris, le Club français du Livre.
1971. *Ecrits sur l'Art*, édition selon l'ordre chronologique, établie, présentée et annotée par Yves Florenne, Paris, Le livre de poche, 2 vol.
1975. « Les Fleurs du mal (1857), *Œuvres complètes I*, texte choisi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 1 à 145.
1976. « Salon de 1859 », *Œuvres complètes II*, pp. 608 à 682.

BAUDRY, Marie-Thérèse et BOZO, Dominique, Dir.
1978. Cf. *Inventaire général...*

BEATTIE, Suzan
1983. *The new sculpture*, New Haven et Londres.

BEAULIEU, Michèle
1946. « Les esquisses de la décoration du Louvre au département des sculptures », *Bulletin monumental*, t. 104, pp. 249 à 263.
1956. « Le théâtre et la sculpture française au XVIIIe siècle », *Jardin des Arts*, janvier, pp. 165 à 172.
1969. « Les sculptures de Degas. Essai de chronologie », *Revue du Louvre*, t. 19, pp. 369 à 380.

BEGUIN, Sylvie
1985. Cf. Exp. Paris, musée du Louvre.

BELLIER de la CHAVIGNERIE, Emile
et AUVRAY, Louis
1882-87. *Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, Paris, 3 vol.

BENEDITE, Leonce
1899. « Albert Bartholomé », *Art et Décoration*, décembre, pp. 161 à 174.
1922. *Henry Cros, 1840-1907. Exposition rétrospective*, catalogue du Salon d'Automne, pp. 369 à 381.

BENGE, Glenn F.
1969. *The Sculpture of Antoine-Louis Barye in American collections with a catalogue raisonné*, The University of Iowa, University microfilm Inc., Ann Arbor, Michigan.
1975. Cf. Exp. Cambridge.
1984. *Antoine Louis Barye Sculptor of Romantic Realism*, The Pennsylvania State University Press, University Park and London.

BENJAMIN, Walter
1983. « L'Œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique », *Poésie et Révolution*, Paris.

BERCHET, Jean-Claude
1985. *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, dir. G. Schoeller.

BERES, Emile
1851. « L'Exposition universelle de Londres », *L'Illustration*, II, pp. 39 à 41.

BERLIOZ, Hector
1881. *Mémoires*, Paris, C. Lévy, 2 vol.

BERMAN, Harold
1974-77. *Bronzes. Sculptors and Founders. 1800-1930*, Abage/Publishers, Chicago Illinois, 3 vol.

BERNARD, Jean et Mme Joseph
1932. *Catalogue chronologique de l'œuvre sculpté de Joseph Bernard*, Paris, Editions G. Van Oert.

BERNARD, Joseph
1934. *Joseph Bernard* (recueil de textes), Vienne, Blanchard frères.

BESSIS, Henriette
1967. « Marcello ou la duchesse Colonna », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, pp. 153 à 159.
1975. « Duo avec Carpeaux », *Connaissance des Arts*, n° 277, mars, pp. 84 à 91.
1980. Cf. Exp. Fribourg.

BETZ, Jacques
1954. *Bartholdi*, Paris, Editions de Minuit.

BEULE, Charles-Ernest
1856. « La statuaire d'or et d'ivoire. La Minerve de M. Simart », *Revue des Deux Mondes*, 1er février, pp. 564 à 586.
1866. *Notice sur la vie et les œuvres de Francisque Duret*, séance publique de l'Académie des Beaux-Arts, 19 novembre 1866, Paris, Firmin-Didot.

BIEZ, Jacques de
1896. *Un maître imagier, E. Fremiet*, Paris.
1910. *Emmanuel Fremiet*, préface de Frédéric Masson, Paris, Jouve et Cie.

BIVIER, Marie-Louise
1963. *Le Paris de Napoléon*, Paris, Plon.

BIZARDEL, Yvon
1974. « Les statues parisiennes fondues sous l'Occupation, 1940-1944 », *Gazette des Beaux-Arts*, mars, pp. 129 à 148.

BLANC, Charles
1866. « Francisque Duret », *Gazette des Beaux-Arts*, I, pp. 97 à 118.
1867. *Grammaire des Arts du Dessin*, Paris.
1867. *Le Temps*, 11 août.

BLANC, Etienne
1855. *Traité de la contrefaçon et de sa poursuite en justice*, Paris, Plon.

BLAZY, Guy
1982. « Inventaire des sculptures des XIXe et XXe siècles du musée de Saint-Omer », *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin, pp. 167-178.

BLONDEL, Jacques-François
1754. *L'Architecture française*, Paris, Livre V, chap. IV, pp. 10 à 12.

BOGART, Michèle, H.
1981. « Photosculpture », *Art History*, Londres, mars, vol. 4, n° 1, pp. 54 à 65.

BONNASSIEUX, Jean-Marie-Bienaimé
1879. *Douze statues de la Vierge par J. Bonnassieux, membre de l'Institut*, gravées par MM. Dubouchet et Audibran, Paris, Didot.

BORER, Alain
1984. *Rimbaud en Abyssinie*, Paris.

BOUCHARD, Henri
1978-79. « Causeries sur la sculpture faites en 1919-1920 par le sculpteur Henri Bouchard aux élèves de l'académie du Dragon », *Bulletin de l'Association des Amis d'Henri Bouchard*.
Novembre 1978, n° 28, pp. 3 à 24, Ire partie.
Juin 1979, n° 29, pp. 3 à 20, IIe partie.

BOUCHARD, Marie
1981. « Les œuvres publiques parisiennes d'Henri Bouchard », *Bulletin de l'Association des Amis d'Henri Bouchard*, nov., n° 31, pp. 2 à 21.
1981. « Monument au Travail ; Dalou, Meunier, Rodin et Bouchard », *Oxford Art Journal*, nov., vol. 4, n° 2.
1982. « Les expositions d'Henri Bouchard, 1892-1914 », *Bulletin de l'Association des Amis d'Henri Bouchard*, nov., n° 32, pp. 3 à 17.
1984. « Les quatre projets du monument au Travail d'Henri Bouchard (1902-1906) », *Bulletin de l'Association des Amis d'Henri Bouchard*, n° 34, pp. 3 à 15.
1985. « Henri Bouchard, Paul Landowski et le monument de la Réformation (1908-1917) à Genève. Histoire d'un concours international », séance du 5 mars 1983, *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, pp. 263 à 275.

BOUGON, Jacqueline
1983. *Le sculpteur animalier Christophe Fratin, Metz, 1801-1864, Le Raincy. Essai sur sa vie et son œuvre*, Le Raincy.

BOULEAU-RABAUD, Wanda
1974. *Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Inventaire des sculptures décoratives et éléments d'architecture*.

BOULLIER, Renée
1972. *Joseph Bernard*, Paris, Imprimerie du compagnonnage.

BOURDELLE, Antoine
1983. « Lettre inédite de Bourdelle (1904) récemment acquise par le musée Ingres à Montauban », *Bulletin du Musée Ingres à Montauban*, nos 51-52, pp. 103 à 108.

BOURGEOIS, E.
1909. *Le biscuit de Sèvres au XVIIIe siècle*, Paris, 2 vol..

BOUTRY, Philippe
1982. « Marie, la grande consolatrice de la France au XIXe, *L'Histoire*, n° 50, novembre, pp. 30 à 39.

BOYER, Ferdinand
1937. « Autour de Canova et de Napoléon », *Revue des Etudes italiennes*, juillet, pp. 202 à 232.

BOYER d'AGEN
1909. *Ingres d'après une correspondance inédite*, introduction, commentaires et notes par Boyer d'Agen, Paris, H. Daragon, libraire éditeur.

BOZO, Dominique
1978. Cf. *Inventaire général...*

BRADY, Patrick
1968. *L'Œuvre d'Emile Zola. Manifeste, autobiographie, roman à clef*, Genève, librairie Droz.

BRASSAÏ
1964. *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard.

BRAUNWALD, Anny
1955. Cf. Exp. Paris, Petit Palais.
1975. Cf. Exp. Cambridge.
1975. Cf. Exp. Paris, Grand Palais.
1978. Cf. Hardy.

BREON, Emmanuel
Cf. Darnis 1984.

BRES, M.
1828? *Arc de triomphe des Tuileries, érigé en 1806, d'après les dessins et sous la direction de MM. C. Percier et P.F.L. Fontaine*, dessiné, gravé et publié par Normand fils avec un texte explicatif de M. Bres, Paris. s.d..

BRESC, Geneviève, PINGEOT, Anne
1986. *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*, Paris, édition R.M.N., Notes et documents, n° 12.

BRINGUIER, Bernadette
1981. Cf. Exp. Nevers.

BRUEL, André
1958. *Les Carnets de David d'Angers*, Paris, Plon, t. I, 1828-1837, t. II, 1838-1855.

BRUNE, Paul
1912. « Notice sur Max Claudet », *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France. Franche-Comté*, p. 57.

BRUNEL, Georges
1979. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, nouvelle série, vol. I : *Répertoires*, Rome, Edizione dell'Elefante.

BRUNEL, Georges, JULIA, Isabelle
1984. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, nouvelle série, vol. II : *le Directorat de Suvée (1795-1807)*, Rome, Edizione dell'Elefante.

BUREN, Daniel
1980. *Ponctuations statue/sculpture*, Lyon.

BUROLLET, Thérèse
1974. « A propos du monument aux morts d'Albert Bartholomé : une nouvelle acquisition du musée de Brest », *Revue du Louvre*, n° 2, pp. 109 à 116.
1977. « Henri Bouchard et Albert Bartholomé : monument aux morts du Creusot », *Bulletin de l'Association des Amis d'Henri Bouchard*, mai.
1977. « Sculptures du XIXe retrouvées », *Revue de l'Art*, n° 36, pp. 61 à 73.
1979. « Le dépôt des sculptures de la Ville de Paris ou la survie de la statuaire parisienne », *Gazette des Beaux-Arts*, XCV, pp. 114 à 124.

BURY, Pol
1972. *L'Art à bicyclette et la révolution à cheval*, Paris.

BUSCO, Marie
1980. Cf. Exp. Los Angeles.
1985. Cf. Exp. New York.

BUSQUET, R., ISNARD, E.
1952. « L'arc de triomphe et la place d'Aix », *Marseille*, n° spécial.

BUTLER, Ruth
1975. *Western sculpture - Definitions of man*, New York.
1980. *Rodin in Perspective*, Prentice Hall inc., Englewood Cliffs, New Jersey.
1980. Cf. Exp. Los Angeles, pp. 83 à 95.
1981. Cf. Exp. Washington, pp. 19 à 49.

CACHIN, Françoise
1968. *Gauguin*, Paris.
1979. « Un bois de Gauguin : Soyez mystérieuses », *Revue du Louvre*, n° 3, pp. 215 à 218.

CAILLAUX, Henriette
1935. *Aimé-Jules Dalou, l'homme, l'œuvre (1838-1902)*, Paris, Librairie Delagrave.

CANTOR, B. Gérald
1981. *Auguste Rodin, 1840-1917*, B.G. Cantor Sculpture Center, Stanford University.

CARNOT, Radegonde
1983. « Le sculpteur Anatole Marquet de Vasselot (1840-1904) », séance du 5 décembre 1981, *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, pp. 247 à 266.

CASO, Jacques de
1963. « Bibliographie de la sculpture en France, 1770-1900 », *Information d'histoire de l'art*, septembre-octobre.
1975-76. Cf. Exp. Cambridge, pp. 1 à 27.
1980. « L'inventaire après décès de David d'Angers et quelques remarques », *Gazette des Beaux-Arts*, septembre, pp. 85 à 97.
1981. « Remarques sur l'invention de Pradier », *Revue Suisse d'Art et d'Archéologie*, vol. 38, pp. 111 à 118.
1983. Cf. Wasserman.
1985. Cf. Exp. Genève.

CASO, Jacques de, SANDERS, Patricia B.
1977. *Rodin's Sculpture. A critical study of the Spreckels collection, California Palace of the Legion of Honor*, The Fine Arts Museum of San Francisco.

CASSOU, Jean
1960. Cf. Exp. Paris, musée national d'Art moderne.

CASTAGNARY, Jules-Antoine
1892. *Salons 1857-1878*, Paris, 2 vol., t. I 1857-70, t. II 1872-79.

Catalogue
1960. Dijon, cf. Quarré.
1908. Marseille, cf. Auquier.
1985. Mont-de-Marsan, cf. Amann.
1913. Nantes, cf. Nicolle.
Paris :
1974. Ecole des Beaux-Arts, cf. Bouleau-Rabaud.
1983. Musée Bourdelle, cf. Dufet.
1922. Musée du Louvre, cf. Vitry.
1933. Musée du Louvre, cf. Vitry.
1818. Musée du Luxembourg, *Explication des ouvrages de peinture et sculpture de l'école moderne de France, exposés le 24 avril 1818 dans la galerie royale du Luxembourg destinée aux artistes vivants*, Paris, P. Didot, L'Aîné.
1823. *Idem*.
1944. Musée Rodin, cf. Grappe.
1983. Poitiers, cf. Exp. Poitiers 1983.
1974, Washington, Hirshhorn museum, cf. Washington.

CERMAKIAN, M.
1982. « Les années d'apprentissage de Th. Gauthier, peintre ou poète ? », *Th. Gautier, L'Art et l'Artiste*, t. 2, pp. 223 à 230, colloque international, Montpellier, Université Paul Valéry, septembre, 2 vol.

CHABRUN, Jean-François
1967. Cf. Descharnes.

CHAMPFLEURY (Jules HUSSON dit FLEURY puis)
1973. *Le Réalisme*, textes choisis et présentés par Geneviève et Jean Lacambre, Paris, Hermann.

CHAMPIGNEULLE, Bernard
1980. *Rodin*, photographiés par René-Jacques, nouvelle édition, Paris, A. Somogy, coll. Les plus grands.

CHAPON, François
1979. « Ambroise Vollard, éditeur », *Gazette des Beaux-Arts*, II, pp. 33 à 47.
1984. *Mystère et splendeurs de Jacques Doucet, 1853-1929*, P. Lattes.

CHAPONNIÈRE, Paul
1927. « J.E. Chaponnière », *L'Art en Suisse*, janvier, pp. 1 à 6 ; février, pp. 31 à 45, Ed. Sonor S.A.

CHAPU, Henri
1894. *Exposition universelle de 1889. Rapport sur la sculpture*, Paris, Imprimerie nationale.

CHARPENTIER, Thérèse
1968. « Notes sur le Claude Gellée de Rodin à Nancy », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Paris, pp. 149 à 158.

CHATEAUBRIAND, François-René de
1950. *Mémoires d'Outre-Tombe*, édition du centenaire établie par M. Levaillant, Paris, Firmin-Didot, 2 vol.
1981. *Mémoires d'Outre-Tombe*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

CHATROUSSE, Emile
1862. « Les statuaires français à l'Exposition universelle de Londres », *L'Artiste*, vol. LXXII, t. 72, pp. 121 à 126.

CHAUDONNERET, Marie-Claude
1981. « Napoléon remet la Légion d'honneur au sculpteur Cartellier, par Boilly », *Thurgauïsche Beiträge zur Vaterländische Geschichte*, Heft 118, pp. 185 à 192.

CHENNEVIÈRES, Philippe de
1883-89. *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, Paris, 5 vol., réédition : Arthena, 1979.

CHENON, Emile
Histoire des rapports de l'Eglise et de l'Etat, Conférences, 1904, 1913.

CHERPIN, Jean
1979. *Daumier et la sculpture*, avant-propos d'André Ducasse et Pierre Guiral, Editions de la Revue Moderne.

CHERY, P.
1821-22. « De la Vénus de Médicis », *Annales françaises des Arts, des Sciences et des Lettres*, tome IX, 2e série, pp. 241 à 259.

CHESNEAU, Georges, METZGER, Charles
1934. *Ville d'Angers, musée des Beaux-Arts, les œuvres de David d'Angers, sculpteur d'histoire et mémorialiste, catalogue*, Angers, Imprimerie centrale.

CHESNEAU, Ernest
1879. « Auguste Préault », *L'Art*, 2e trimestre, t. 17, pp. 3 à 15.

1880. *Le statuaire J.B. Carpeaux, sa vie, son œuvre*, Paris.
1880. *Peintres et Statuaires romantiques*, Paris.

CHRIST, Yvan
1949. *Le Louvre et les Tuileries*, Histoire architecturale d'un double Palais, Paris, Ed. Tel.

CREUZE, E.D.L. et M.
1899. *Catalogue de la Collection de tableaux, dessins, gravures et sculptures du musée de Semur*, Semur, impr. L. Lenois, E. Lefol succ.

CLADEL, Judith
1937. *Maillol, sa vie, son œuvre, ses idées*, Paris, Bernard Grasset.
1950. *Rodin, sa vie glorieuse, sa vie inconnue*, Paris, Gallimard, 1936, 1re édition, Paris, Grasset, 1950, édition définitive.

CLARAC, Comte de, continué par A. Maury.
1828-1853. *Musée de Sculpture antique et moderne*, Paris, 6 vol.

CLARETIE, Jules
1875. *J.-B. Carpeaux, 1827-1875*, Paris, Librairie illustrée.
1876. « Salon de 1875 », *L'Art et les artistes contemporains*, Paris, pp. 284 à 385.

CLARIS, Edmond
1902. *De l'Impressionnisme en sculpture*, Auguste Rodin et Medardo Rosso, Paris, Ed. de la Nouvelle Revue.

CLAUDEL, Paul
1951. Cf. Exp. Paris.

CLAUDET, Max
1886. *La jeunesse de J.-J. Perraud statuaire, d'après ses manuscrits*, Salins-les-Bains.

CLAY, Jean
1980. *Le Romantisme*, Paris, Hachette-Réalités.

CLÉMEN, Paul
1902. « Albert Bartholomé », *Die Kunst für Alle*, 15 octobre, pp. 35 à 55.

CLÉMENT, Charles
1865. « Ecole des Beaux-Arts. Concours pour les Grands prix de peinture, de sculpture et d'architecture », *Journal des Débats*, 14 août.
1865. « Envois de Rome », *Journal des Débats*, 19 août.

CLÉMENT-CARPEAUX, Louise
La vérité sur l'œuvre et la vie de J.-B. Carpeaux, 1827-1875, t. I, Paris, Dousset et Bigerelle impr., 1934; t. II, Nemours, impr. André Lesot, 1935.

CLERGUE, D.-J.
1976. *La Maison de Renoir, Musée Renoir du Souvenir*, Les Collettes, Cagnes-sur-Mer.

COGNIAT, Raymond
1961. *Hommage à Bourdelle, recueil de textes divers*, avec avant-propos de Raymond Cogniat, Paris, Plon.

COLIN, E.
1891. « Classe 25 » Exposition universelle de 1889, *Rapport du Jury international*, Paris.

COLLIGNON, Max
1899. « Une statue polychrome de M. Ernest Barrias », *Revue de l'Art ancien et moderne*, 10 septembre, pp. 191 à 198.

Colloque Clermont-Ferrand
1982. *« Nos ancêtres les Gaulois », Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand* recueillis et présentés par Paul Viallaneix et Jean Ehrard 23-25 juin 1980, nouvelle série, fasc. 13.
1985. *La bataille, l'Armée, la Gloire.*

Colloque Montpellier
1982. *Théophile Gautier, l'Art et l'Artiste*, Actes du Colloque international, Montpellier, université Paul Valéry, septembre, 2 vol.

Colloque Toulouse
1978. *La Révolution américaine et l'Europe*, 21-25 février, Paris-Toulouse.

Congrès de l'Association internationale pour l'histoire du verre
1983. Nancy, 22-28 mai.
1985. Liège, édition de l'A.I.H.V.

Congrès international d'histoire de l'art
1979. XXIV Bologne, Italie.
1983. XXV Vienne, Autriche.

COOPER, Jeremy
1975. *Nineteenth century romantic bronzes : French, English and American bronzes, 1830-1915*, Londres.

COSNIER, Colette
1985. *Marie Bashkirtseff, Un portrait sans retouches*, Pierre Horay.

CRAVK, Gustave, Marguerite
1930. *Le Carnet d'un sculpteur*, Paris, Beauchesne.

CUMONT, F.
1924. « L'Aphrodite à la tortue de Doura-Europos », *Monuments Piot*, t. 27, pp. 35 à 37.

DACIER, Emile
Cf. Nicolle 1913.

DALY, César
1871. *Architecture funéraire contemporaine, spécimens de tombeaux, chapelles funéraires, mausolées, sarcophages, etc., choisis principalement dans les cimetières de Paris*, Paris.

DAMIRON, Suzanne
« Projet de Chalgrin pour l'arc de triomphe de l'Etoile. Documents originaux », *Urbanisme et architecture* (étude réunies en l'hommage à P. Lavedan), Paris, édition Laurens.

DANIELSSON, Bengt
1975. *Gauguin à Tahiti et aux Iles Marquises*, Papeete, éditions du Pacifique.

DARNIS, Jean-Marie
1975. « Eugène Oudiné (1810-1887), 1er grand prix de Rome, sculpteur et médailleur », *Bulletin du Club français de la Médaille*, n° 49, 2e semestre, pp. 200 à 207.

DARNIS, Jean-Marie
1981. *Les monuments expiatoires du supplice de Louis XVI et de Marie Antoinette sous l'Empire et la Restauration 1812-1830*, Paris, M.J.M. Darnis.

DARNIS, Jean-Marie, BRÉON, Emmanuel
1984. « Un album de caricatures inédit de Jean-Auguste Barre, graveur général des monnaies, au musée de la Monnaie à Paris », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, pp. 133 à 146.

DAUPHIN, J.-L., SUTTER, A., SAULNIER, Lydwine
1982. « Emile Peynot, 1850-1932 », *Etudes Villeneuviennes, Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie du canton de Villeneuve-sur-Yonne*, n° 5.

DAVID D'ANGERS, Pierre-Jean
1847. *Roland et ses ouvrages*, Paris, Pagnerre.

DAYOT, Armand
1890. *Le Salon de 1890*, Paris Boussod, Valadon et Cie.
1900. « Notes sur Carrière », *Art et décoration*, tome VII, 1er semestre, pp. 65 à 73.

DEBRIE, Christine
1981. « Une sculpture de Louis-Ernest Barrias », *Revue du Louvre*, n° 1, pp. 53 à 62.

DELACROIX, Eugène
1980. *Journal 1822-1863*, Paris, Plon, coll. Les Mémorables.

DELAHAYE, Jane-Marcelle
1974. *Pasteur et Paul Dubois*, Dôle.
1975. « Le Chanteur florentin de Paul Dubois », *Revue du Louvre*, nos 5-6, pp. 338 à 343.

DELBÉE, Anne
1982. *Une femme*, Paris, Presses de la Renaissance.

DELECLUZE, Etienne-Jean
1856. *Les Beaux-Arts dans les Deux Mondes en 1855*, Paris, Charpentier.
1860. *Louis David et son temps*, Paris.
1983. *Louis David, son école et son temps*, (1855), préface et notes de J.-P. Mouilleseaux, Paris, éd. des Macula.

DELORD, Taxile
Histoire illustrée du Second Empire, nouvelle édition, sd., t. IV.

DELTEIL, Loys
1899. « Théodore Rivière », *Revue des Art décoratifs*, t. XIX, pp. 305 à 320.

DEMAISON, Maurice
1899. « Bartholomé et le Monument aux Morts », *Revue de l'Art ancien et moderne*, pp. 265 à 280.
1900. « La sculpture. L'Exposition centennale », *Revue de l'Art ancien et moderne*, n° 40, t. VIII, 10 juillet, pp. 17 à 18.
1900. « La sculpture. II. L'exposition décennale française », *Revue de l'Art ancien et moderne*, 10 septembre, pp. 117 à 126.

DÉON, Horsin
1853. *Rapport sur le Salon de 1853 lu le 19 juin à l'Assemblée annuelle de la Société libre des Beaux-Arts.*

DERRIEU, Bernard
1976. « L'itinéraire de Paul Dardé », *Menestral*, Toulouse, mai-juin. L'art des pays d'oc.

DESCHARNES, Robert et CHABRUN, Jean-François
1967. *Auguste Rodin*, Lausanne edita, Paris, Vilo.

DESTHIEUX, Jean
1933. *L'enfant des cathédrales Jean Baffier*, Bibl. de l'Aristocrate, Cahiers mensuels de littérature et d'art sous la direction de Gérard de Lacaze-Duthiers, Librairie F. Piton, août.

DEVAUX, Yves
1978. *L'Univers des bronzes et des fontes ornementales* (Chefs-d'œuvre et curiosités, 1850-1920), Paris, Pygmalion.

DILLANGE, Michel
1983. *L'arc de triomphe et le Carrousel*, photogr. M. Dillange, Jean-Paul Gisserot, Rennes, Ouest-France.

DINGE, A.
1814. *Notice sur M. Clodion*, Paris.

DISDERI, André-Adolphe-Eugène
1862. *L'art de la photographie*, Paris, chez l'auteur.

DORIVAL, Bernard
1978. « La sculpture des peintres en France de Géricault à nos jours », *Journal de Psychologie*, Paris, vol. 75, n° 1, pp. 27 à 62.

DORRA, Henri
1953. « The first Eves in Gauguin's Eden », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, mars, pp. 225 à 227.
1967. « More on Gauguin's Eves », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, février, p. 112.
1975. « Montalembert Orsel. Les Nazaréens et l' "art abstrait" », *Gazette des Beaux-Arts*, 85, n° 1275, pp. 137 à 146.

DREYFOUS, Maurice
1903. *Dalou, sa vie et son œuvre*, Paris, Henri Laurens.

DROPSY, Henri
1966. « Les portraits esquissés d'Alexandre Charpentier », *Institut de France, Académie des Beaux-Arts*, Paris, pp. 55 à 60.

DROST, Wolfgang
1985. « La photosculpture entre art industriel et artisanat. La réussite de François Willème (1830-1905) », *Gazette des Beaux-Arts*, octobre, pp. 113 à 129.

DU BOUSQUET, Charles
1911. « Chapu, lettres, pages d'albums et croquis inédits », *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XXX, pp. 55 à 72, pp. 104 à 118.

DU CASTEL, Françoise P.D.
1964. *Paul Dubois, peintre et sculpteur, 1829-1905*, édition du Scorpion.

DUCROCQ, Georges
1897. « Quelques œuvres de Victor Prouvé », *Art et décoration*, n° 2, pp. 1 à 8.

DUFET, Michel
1975. Cf. Jianou.
1979. *Bourdelle et la critique de son temps*, textes choisis et présentés par M. Dufet, photographies de Carol Marc Lavrillier, musée Bourdelle, précédemment paru sous le titre *Hommage à Bourdelle*, extraits de Revues 1891-1932.
1983. *Le Catalogue du musée Bourdelle*, Paris, musée Bourdelle.

DUFOUR, Georges
1876. *Des Beaux-Arts dans la politique*, Paris, Lachaud.

DUGUET, Roger
1897. « Pierre-Charles Simart », *Les Contemporains*, 14 novembre, n° 266.

DULONG, A.
1858. « Décoration du pavillon Lesdiguières au Louvre », *L'Illustration*, I, p. 253.

DU PAYS, A.-J.
1865. « Concours pour les Grands Prix de Peinture, de Sculpture et d'Architecture. Envois de Rome », *L'Illustration*, 26 août, pp. 135 et 136.

DUPRÉ, Paul, OLLENDORFF, Gustave
1885. *Traité de l'administration des Beaux-Arts, historique, législation, jurisprudence, écoles, musées, expositions, monuments, manufactures, théâtres*, Paris, Librairie Dupont, 2 vol. Extrait du *Répertoire du droit administratif*, publié sous la direction de M. Léon Béquet.

DURAND-REVILLON, Jeannine
1984. « Un promoteur de la sculpture polychrome sous le Second Empire : Charles-Henri-Joseph Cordier (1827-1905) », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, pp. 181 à 198.

DUREY, Philippe
1982. « La Judith de François Ladatte », *Revue du Louvre*, n° 3, pp. 212 à 218.
1984. « Bustes du début du XIXe siècle du Néoclassicisme au Romantisme », *Revue du Louvre*, Paris, vol. 34, n° 1, pp. 15 à 21.
1986. « *Terres cuites de la collection Cailleux au musée Bonnat* », à paraître.

EATON, D. Cady
1913. *A handbook of Modern French Sculpture*, New York, Dood, Mead and Cy.

EHRARD, Antoinette
1980. Exp. Clermont-Ferrand et Colloque « Nos ancêtres les Gaulois ».
1983. Exp. Clermont-Ferrand.

ELSEN, Albert
1963. *Rodin*, The Museum of Modern Art, New York, 1re édition ; 1967, 2e édition.
1969. « Notes on the Partial Figure », *Art Forum*, New York, 8, n° 3, novembre.
1972. *The sculpture of Henri Matisse*, New York, Abrams.
1973. Cf. Exp. Londres.
1975. *Origins of modern sculpture, pioneers and premises, 1890-1914*, Londres.
1980. *In Rodin's studio. A photographic record of sculpture in the making*, A Phaidon book in association with the musée Rodin, Cornell University Press, Ilhaca New-York ; édition française : *Dans l'atelier de Rodin*, Oxford, Phaidon.
1981. Cf. Exp. Washington.
1985. *Rodin's Thinker and the Dilemmas of Modern Public Sculpture*, Yale University Press, New Haven and London.
1985. *The Gates of Hell by Auguste Rodin*, Stanford University Press.

ELSEN, Albert, HASS, Walter
1982. *Rodin Journal. The B.G. Cantor collection*, 1re édition.

ELSEN, Albert, VARNEDOE, J. Kirk, THORSON, Victoria, GEISSBUHLER, Elisabeth Chase
1971. *The drawings of Rodin*, New York, Praeger publishers.

EMERIC-DAVID, T.B.
1805. *Recherches sur l'Art statuaire*.

Encyclopédie
1865-88. Cf. Larousse.
1885-1902. *La grande Encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres, et des arts par une société de savants et de gens de lettres sous la direction de Berthelot*, Sénateur, membre de l'Institut. Paris, H. Lamirault et Cie éd.

ETEX, Antoine
1859. *J. Pradier. Etude sur sa vie et ses ouvrages par le plus ancien de ses élèves*, Paris.
1877. *Souvenir d'un artiste*, Paris, E. Dentu.

EYRIES, Gustave
[av. 1860]. *Simart, statuaire, membre de l'Institut. Etude sur sa vie et sur son œuvre*, Paris, Didier et Cie, s. d.

Exposition des produits de l'industrie française
1839. Rapport du jury, t. II, pp. 192 à 197.

Exposition des produits de l'industrie française
1844. Rapport du jury, t. III, pp. 227 à 233.

Exposition des produits de l'industrie française
1844. *Description méthodique par Jules Burat*. 2 vol.
Vol. 1 - Métaux. Machines.
Vol. 2 - Application des Beaux-Arts.

Exposition universelle
1878. Notice sommaire, bronzes d'art, dans *Exposition universelle internationale, Catalogue général officiel*, Paris, t. II, cl. 25.

FAURÉ-FREMIET, Philippe
1934. *Fremiet*, Paris.

FAXON, Alicia
1984. « An Interpretation of Rodin's Adam », *Metropolitan Museum Journal N.Y.*, vol. 17, pp. 87 à 91.

FERNIER, Robert
1952. « Courbet Sculpteur », *Bulletin des Amis de Gustave Courbet*, n° 11, pp. 1 à 6.
1969. *Courbet, peintre de l'Art vivant*, Paris, La Bibliothèque des Arts.

FIDIÈRE, Octave
1894. *Chapu, sa vie, son œuvre*, Paris, Plon.

FIERENS, Paul
1923. « Le sculpteur Joseph Bernard », *L'Art et les Artistes*, décembre, pp. 98 à 106.

FLAMENT, Albert
1917. « Jours de guerre », « *Le Monde illustré* », 1er décembre.

FLAUBERT, Gustave
1966. *Dictionnaire des idées reçues* (posthume 1911), Paris, Garnier-Flammarion.

FLESCHER, Sharon
1977. *Zacharie Astruc : critic and Artist* (1833-1907), Columbia University, Garland.

FORESTIER, L.
1969. *Charles Cros, L'homme et l'œuvre*, Paris, lettres modernes, Minart.

FORESTIER, Sylvie
1978. « Art industriel et industrialisation de l'art : l'exemple de la statuaire religieuse de Vendeuvre-sur-Barse », *Ethnologie française*, pp. 192 à 200.

FOUCART, Bruno
1969. « La fortune critique d'Alexandre Lenoir et du 1er musée des monuments français ». *Information d'histoire de l'art*, 1, pp. 223 à 232.

FOURCADE, Dominique
1975. Cf. Exp. Paris, Musée national d'Art moderne.

FOURCAUD, Louis de
1884. « Le Salon de 1884 ». *Gazette des Beaux-Arts*, 1er art., t. I, pp. 377 à 390 ; 2e art., pp. 465 à 492 ; 3e art., t. II, pp. 50 à 63.
1890. « L'art décoratif au salon des Champs-Elysées », *Revue des Arts décoratifs*, mai-juin, pp. 329 à 343.
1891. « François Rude - 13e article », *Gazette des Beaux-Arts*, t. I, pp. 216 à 236.
1898. « Les arts décoratifs aux Salons - Société nationale des Beaux-Arts - sculptures », *Revue des Arts décoratifs*, août, pp. 199 à 203.
1899. « Les arts décoratifs au Salon de 1899 la sculpture à la Société nationale des Beaux-Arts », *Revue des Arts décoratifs*, tome XIX, pp. 247 à 257.
1899. « La sculpture à la Société des Artistes français », *Revue des Arts décoratifs*, pp. 215 à 226.

FOURCAUD, Louis de
1904. *François Rude Sculpteur. Ses œuvres et son temps (1784-1855)*, Paris.

FRANCION
1873. « Salon de 1873 », VII, *L'Illustration*, I, pp. 298 à 303 et pp. 442 à 443.
1875. « Le Salon de 1875 », *L'Illustration*, I, p. 386.

FREGNAC, Claude
1964. « Dalou tiré de l'oubli », *Connaissance des Arts*, mai, pp. 115 à 122.

FRY, Roger
1910. « The sculptures of Maillol », *Burlington Magazine*, 17, pp. 26 à 32.

FUMET, Stanislas
1924. « Vie artistique : le Salon d'automne », *La Vie des Peuples*, décembre, pp. 744 à 757.
1978. *Histoire de Dieu dans ma vie*, Paris, Fayard.

FUSCO, Peter
1977. « Falguière, the female nude and "La Résistance", *Los Angeles County Museum of Art. Bulletin*, pp. 36 à 50.
1980-81. Cf. Exp. 1980, Los Angeles.

GABORIT, Jean-René
1974. « Un buste d'enfant daté de 1771 », *Revue de l'Art*, n° 23, pp. 70 à 72.
1979. « Une esquisse en terre cuite d'époque révolutionnaire », *Revue du Louvre*, n° 3, pp. 213-214.
1984. Cf. Exp. Paris, musée du Louvre.

GAEHTGENS, Thomas W.
1974. « Napoleons Arc de triomphe », *Abhandlungen der akademie der Wissenschaften in Göttingen*, Göttingen.
1984. *Versailles. De la résidence royale au Musée historique*, éditions Albin Michel, Paris.

GAILLEMIN, Jean-Louis
1985. « Le château de Saulxures ou l'infortune de Gaspard », *Monuments historiques*, n° 141, oct.-nov., pp. 71 à 75.

GALLÉ, Emile
1892. « L'Art expressif et la statue de Claude Gelée par M. Rodin », *Le Progrès de l'Est*, 7 août.

GALLEY, J.-B.
1898. *Un romantique oublié, Antonin Moine*. Saint-Etienne.

GALBACIO, B., LAVIRON, G.
1833. *Le Salon de 1833*, Paris, librairie Abel Ledoux.

GAUDICHON, Bruno
1983. Cf. Exp. Poitiers.
1984. Cf. Exp. Paris, musée Rodin.

GAUGUIN, Paul
1923. *Noa Noa. Voyage de Tahiti. Récit de P. Gauguin*, Paris, éd. G. Grès et Cie.
1946. *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris.
1950. *Lettres de Paul Gauguin à Daniel de Monfreid*, Paris.
1974. *Oviri, écrits d'un sauvage* choisis et présentés par Daniel Guérin, Paris, Gallimard.

GAUTIER, Théophile
1834. *La France industrielle*, avril.
1848. « Sculpture », *l'Artiste*, p. 204.
1861. *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, E. Dentu.
1982. *L'Art et l'artiste*. Actes du colloque international. Montpellier université Paul Valey. Sept. 2 volumes.

GAUTIER, Théophile, DUMAS, Alexandre, HOUSSAYE, Arsène
1855. *Paris et les Parisiens*.

GAUTIER, J.-M.
1985. « La guerre d'Espagne de 1823 », *Actes du colloque de Clermont-Ferrand, La Bataille, l'Armée, la Gloire*, Clermont-Ferrand, t. II, pp. 323 à 332.

GAVOT, Jean
1974. « Un artiste sculpteur du Comté de Nice un peu oublié, Guillaume Fulconis », *Nice historique*, pp. 120 à 123.

GEFFROY, Gustave
1893. « Salons de 1892 - Au Champ-de-Mars - La sculpture et les objets d'art ». *La Vie artistique*, 2e série, Paris, pp. 337 à 346.
1893. « Salons de 1892 - Aux Champs-Elysées - Chap. VIII : Les statues peintes ». *La Vie artistique*, 2e série, Paris, E. Dentu, pp. 287 à 289.

GEIST, Sidney
1968. *Brancusi. A study of the sculpture*, Grossmann.

GENOUX, Denise
1964. « Philippe Laurent Roland décorateur, ses travaux au Palais de Fontainebleau en 1786 », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, pp. 119 à 125.
1965. « Quelques bustes et médaillons retrouvés de Philipe Laurent Roland », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, pp. 191 à 200.
1966. « Travaux de sculpture exécutés par Roland pour Lhuillier, Rousseau l'Aîné et Molinos et Legrand », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, pp. 189 à 198.

GEORGE, Waldemar
1977. *Aristide Maillol et l'âme de la sculpture*. Collection des *Grandes monographies*. Choix des illustrations et biographie établis par Dina Vierny, Paris, *la Bibliothèque des Arts*.

GEORGEL, Pierre
1985. Cf. Exp. Paris, Grand Palais.

GERMAIN, Alphonse
1912. « Artistes contemporains : Jean Dampt », *Gazette des Beaux-Arts*, septembre, pp. 173 à 194.

GIOCOMETTI, Georges
1928. *La vie et l'œuvre de Houdon*, 2 vol., Paris.

GIDE, André
1905. « Promenade au Salon d'automne », *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, pp. 475 à 485.
1924. *Incidences*, Gallimard.

GIEDON, Sigfried
1983. *La mécanisation au pouvoir* (1948 New York), réédition Denoël-Gonthier, Paris, *Bibliothèque Médiation*.

GOETHE, Johann-Wolfgang
1983. *Ecrits sur l'Art*, traduits par Jean-Marie Schaeffer, présentation de Tzretan Todorov Paris, Klincksieck, « Sur Laocoon », paru en 1798 dans Propylaën, I, 1, repris pp. 143 à 154.

GOLDSCHEIDER, Cécile
1983. « La sculpture de Rodin au musée des Beaux-Arts de Lyon », *Bulletin des Musées et Monuments lyonnais*, Lyon, vol. 7, n° 2, pp. 139 à 157.

GOLDWATER, Robert
1967. *Primitivism in Modern Art*, New York.

GONCOURT, Edmond et Jules de
1852. *Le Salon de 1852*, Paris.
1864. *L'Art au XVIIIe*, 1860-67 : 17 volumes in-4° (Chardin : 1864), édition Charpentier [S.D.], 1re série.
1956. *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Fasquelle, Flammarion, 4 tomes.
I : 1851-1863 ; II : 1864-1878 ; III : 1879-1890 ; IV : 1891-1896.

GRAND-CARTERET, John
XIXe siècle, Paris, Firmin-Didot.

GRAPPE, Georges
1944. *Catalogue du musée Rodin*, Paris.

GRATE, Pontus
1959. *Deux critiques d'art de l'époque romantique*, Stockholm, Almquist et Wiksell.

GRAY, Christopher
1963. *Sculptures and Ceramics of Paul Gauguin*, Baltimore.

GRÉGOIRE, Joseph-Aimable
1833. *Itinéraire de l'artiste et de l'étranger dans les églises de Paris*, Paris (par ordre alphabétique de nom d'église).
1833. *Relevé général des objets d'art commandés depuis 1816 jusqu'en 1830, par l'administration de la Ville de Paris et indication des lieux où ils sont placés (par ordre alphabétique d'artistes)*.

GRONKOWSKI, Camille
1927. *Catalogue sommaire des collections municipales*, Paris, imprimerie Crété.

GRUNCHEC, Philippe
1983. *Le grand prix de peinture. Les concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*. Préface de Jacques Thuillier : *l'Artiste et l'Institution : l'Ecole des Beaux-Arts et le Prix de Rome*, Paris.

GUÉRIN, Marcel
1927. *L'œuvre gravé de Gauguin*, Paris, 2 volumes.
1931. *Lettres de Degas*, Paris, Grasset.

GUIFFREY, J.-J.
1892. « Le sculpteur Claude Michel, dit Clodion (1738-1814) », *Gazette des Beaux-Arts*, 3e per., VIII, pp. 478 à 95.
1893. *Idem*, IX, pp. 164 à 176, 392 à 417.

GUILLAUME, Eugène
1864. *Conférence : plan complet des « Réformes de l'enseignement du dessin et de ses applications à l'industrie*, cité par Sandoz et Guiffrey, 1912, p. XXXIX.
1866. *Idée générale d'un enseignement élémentaire des Beaux-Arts appliqués à l'industrie*, conférence faite à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, le 23 mai, *Paris*, Union centrale.
1868. *La sculpture en bronze*, conférence faite à l'Union centrale... le 29 avril, Paris, A. Morel.
1889. *Catalogue des œuvres de Barye, exposées à l'Ecole des Beaux-Arts*, Paris, Ecole des Beaux-Arts.
1896. *Essai sur la théorie du dessin et de quelques parties des arts*, Paris, Libr. acad. Didier.
1900. « La sculpture française à l'Exposition universelle de 1900 », *Gazette des Beaux-Arts*, II, pp. 505 à 527.

GUILLOUX, Philippe
1980. *Meissonier. Trois siècles d'histoire*. Coll. *Peintres témoins de l'histoire*, Paris, édition Copernic.

HAESAERTS, Paul
[1947]. *Renoir, sculpteur*, Belgique, Hermes.

HAMEL, Maurice
1887. « Le Salon de 1887. La sculpture », *Gazette des Beaux-Arts*, I, pp. 35 à 56.

HAMY, E.T.
1897. *La galerie américaine du musée d'Ethnographie du Trocadéro, Paris*.

HANOTELLE, Micheline
1982. *Relations des sculpteurs français et belges à la fin du XIXe siècle*. Préface Cécile Goldscheider, Paris, Le Temps.

HARDY, André
1975. Cf. Exp. Valenciennes.

HARDY, André, BRAUNWALD, Anny
1978. *Catalogue des peintures et sculptures de Jean-Baptiste Carpeaux à Valenciennes*, Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

HARGROVE, June E.
1974. « Carrier-Belleuse, Clesinger and Dalou French nineteenth Century Sculptors », *The Minneapolis Institute of Art Bulletin*, vol. LVI, pp. 28 à 43.
1976. « Sculptures et dessins d'Albert Carrier-Belleuse au musée des Beaux-Arts de Calais », *Revue du Louvre*, nos 5-6, pp. 411-424.
1977. *The life and work of Albert Carrier-Belleuse*, Thèse New York University, 1975, Garland ed.
1980. Cf. Exp. 1980, Los Angeles, pp. 21 à 36.

HASS, Walter
1982. Cf. Elsen.

HASKELL, Francis
1975. « Un monument et ses mystères. L'art français et l'opinion anglaise dans la 1re moitié du XIXe siècle », *La Revue de l'Art*, n° 30, pp. 61 à 76.
1980. *Rediscoveries in Art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, The wrightsman lectures delivered under the auspices of the New York

University Institute of Fine Arts, Phaidon (1976).
1979. *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell' arte dei secoli XIXe, XXe*, a cura di Francis Haskell, Comité international d'Histoire de l'Art, t. VII, Bologna, Editrice Clueb, XXIV Congrès CIHA.

HASKELL, Francis, PENNY, Nicholas
1981. *Taste and the Antique. The lure of classical sculpture 1500-1900*, New Haven et Londres.

HAUTECŒUR, Louis
1928. *Histoire du Louvre - Le Château, le Palais, le Musée, des origines à nos jours, 1200-1928*, Paris.

HAWLEY, H.
1971. « Sculptures by Jules Dalou, Henry Cros and Medardo Rosso », *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 1.58, n° 7, septembre-octobre, pp. 199 à 209.

HEMMINGS, F.W.J., NIESS, R.J.
1959. *Zola, Salons*, Paris-Genève.

HENRY, Charles
1880-81. « Donation du comte de Caylus à l'Académie de peinture pour la fondation du concours dit de la tête d'expression », *Nouvelles Archives de l'Art français*, pp. 210 à 219.

HIBBARD, H.
1977. *Les chefs-d'œuvre de la sculpture occidentale...*, Ed. Vilo, Lausanne.

HILSCHENZ, H., RICKE, H.
1985. *Glas Historismus, Jugendstil, Art-déco. Band 1 Frankreich*, Munich, Prestel.

H.L.
1834. « De l'architecture et de la sculpture polychrome à propos de la Madeleine ». *L'Artiste*, VIII, pp. 130 à 133 et 141 à 143.

HOFFMANN, Edith
1974. « Carabin in Paris », *Burlington magazine*, n° 857, pp. 494 à 496.

HOLDERBAUM, James
1980. Cf. Exp. 1980, Los Angeles, pp. 36-51.

HOLTEN, Ragnar V.
1959. « Gustave Moreau sculpteur », *Revue des Arts*, n°s 4-5, pp. 208 à 211.
1960. *L'art fantastique de Gustave Moreau*, Paris, sculptures: pp. 40 à 46.

HONOUR, Hugh
1976. Cf. Exp. 1976, Paris, Grand Palais.

HORSWELL, Jane
1971. *Bronze sculpture of "les Animaliers"*, Reference and price guide Woodbridge Suffolk.

HUBERT, Gérard
1955. « L'art français au service de la Restauration. A propos des épaves de l'arc du Carrousel conservées au Louvre, *La Revue des Arts*, mars, pp. 209 à 216.
1964. *Les sculpteurs italiens en France sous la Révolution, l'Empire et la Restauration, 1790-1830*, Paris.
1964. *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris, Ed. de Boccard.
1976. « Pierre Cartellier, statuaire, œuvres et documents inédits, Ancien Régime, Révolution, Consulat ». *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, pp. 313 à 329.
1978. « Autour de la soupe à l'oignon, le sculpteur Louis Petitot et la société cipohésienne - Lettres et dessins ». *Nouvelles Archives de l'Art français*, pp. 263 à 289.
1980. « L'œuvre de Pierre Cartellier, sculpteur (1757-1831), essai de catalogue raisonné », *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, juillet-août, pp. 1 à 44.
1985. « François-Joseph Bosio, sculpteur monégasque », *Annales monégasques*, n° 9, pp. 27 à 76.

HUCHARD, Viviane
1984. *Galerie David d'Angers*. Photographies de Pierre David, Angers, Siraudeau et Cie.

HUGO, Victor
1963. *Œuvres complètes - Théâtre complet I*, Préface par Roland Purnal, Notices et notes par J.-J. Thierry et Joseph Mélèze. Bibliothèque de la Pléiade - NRF-Gallimard-CROMWELL - pp. 409 à 952.

HUNISAK, John H.
1975. *The sculptor Jules Dalou. Studies in his style and imagery*, New York University, 1975, N.Y. Garland ed. 1977.
1978. « Jules Dalou: the private side », *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, vol. 56, n° 2, pp. 133 à 140.
1978. « Rodin, Dalou and the Monument to Labor », *Festschrift for H.W. Janson*, New York, Abrams.
1980. Cf. Exp. 1980, Los Angeles.

HUSARSKI, Vaslav
1931. *Le Style romantique*, Paris, éd. du Trianon.

HUYSMANS, Joris-Karl
1883. « L'exposition des Indépendants, en 1881 ». *L'Art moderne*, Paris, G. Charpentier, pp. 225 à 257.
1975. « Certains », *L'Art moderne*, Paris, Charpentier (1883), réédition 10/18.

Inventaire général...
1978. Ministère de la Culture et de la Communication. Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. *Principes d'analyse scientifique. La Sculpture. Méthode et vocabulaire*. Paris, Imprimerie nationale.

ISNARD, E.
1952. Cf. Busquet.

JACQUIER, H.
1957. *Dossier de la succession Paul Gauguin*, Papeete, Société des études océaniennes.

JAL, A.
1831. *Salon de 1831. Ebauches critiques. Paris. A. J. Denain éditeur*.

JAMMES, André
1978. « Duchenne de Boulogne, la grimace provoquée et Nadar », *Gazette des Beaux-Arts*, décembre, pp. 215 à 220.

JANSON, Horst W.
1974. *Nineteenth Century Sculpture reconsidered*. Mellon lectures Nationale Gallery of Art. Dactylographie.
1974. « Rediscovering Nineteenth sculpture ». *The Art quarterly*, XXXVI, n° 4, pp. 411 à 414.
1975. Exp. Cleveland.
1976. *The Rise and Fall of the Public monument*. The Andrew W. Mellon lectures, Fall. Tulane University.
1979. *La scultura nell XIX secolo*, Comité international d'Histoire de l'Art, éditrice Clueb Bologna, n° 6. 10-18 septembre.
1980. *Rodin was not the only one*. Portfolio, USA, 2, n° 4, pp. 40 à 45.
1983. *An iconographic index to Stanislas Lami's. Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XIXe siècle*. With the editorial assistance of Judith Herschman, New York, Garland.
1984. Cf. Rosenblum.
1985. *19th Century Sculpture*, Harry N. Abrams inc., New York.

JIANOU, Ionel, DUFET, Michel
1975. *Bourdelle*. 2e édition avec le catalogue des sculptures complété et numéroté, Paris, Arted Editions d'Art, Paris.

JOUIN, Henry
1878. *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, 2 vol., Paris.
1880. « L'Arc de triomphe de l'Etoile », *Inventaire général des richesses d'Art de la France*, Paris, Monuments civils, t. I, Paris, Plon.
1890. *David d'Angers et ses relations littéraires, correspondance du maître*, Paris, Librairie Plon.
1897. « La sculpture dans les cimetières de Paris ». *Nouvelles Archives de l'Art français*, XIII, pp. 97 à 348.
1900. « Lettres inédites d'artistes français du XIXe siècle ». *Nouvelles Archives de l'Art français*.
1902. « Jardin du Luxembourg » (1901). *Inventaire général des richesses d'Art de la France, Paris, Monuments civils*, t. III, Paris, Plon, pp. 399 à 432.

JUDRIN, Claudie
Inventaire des Dessins [de Rodin], 5 vol.:
t. I - n°s 1 à 1499, à paraître;
t. II - n°s 1500 à 2999, à paraître;
1985. t. III - n°s 3000 à 4499;
1984. t. IV - n°s 3500 à 5999;
t. V - n°s 6000 à la fin, à paraître;
Paris, musée Rodin.

KAHN, Jean-François
1984. *L'extraordinaire métamorphose* ou *Cinq ans de la vie de Victor Hugo*, 1847-1851, Paris, Le Seuil.

KJELLBERG, Pierre
1973. *Le Guide des statues de Paris*, La Bibliothèque des Arts, Paris.

KOCKS, Dirk
« La fontaine de l'Observatoire von Jean-Baptiste Carpeaux », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*. Westdeutsches Jahrbuch Für Kunstgeschichte, Band XXXVIII, pp. 131 à 144.
1977. « Jean-Baptiste Carpeaux: "Der Triumph der Flora" Zu einer Neuerwerbung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. » *Sonderdruck aus dem Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Würtemberg*, Band 14, Deutscher Kunstverlag.
1981. *Jean-Baptiste Carpeaux: Rezeption und Originalität*, Köln, Forschungen zu Kunst und Altertum.
1982. « Le sacré dans l'art français du XIXe siècle: le sacré et le profane chez J.-B. Carpeaux, Gustave Moreau et Odilon Redon », *Le sacré: aspects et manifestations. Etudes publiées in memorian Horst Baader*. Tübingen, pp. 79 à 91.

KOLB, M.
1937. *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, Paris.

KOSAREVA, Nina K.
[« Two newly acquired works by Jules Dalou in the Hermitage collection »]. *Bulletin du musée de l'Ermitage*, t. XXX (traduction Hunisak 1975).

KOWSKY, Francis R.
1979. « The Bartholdi fountain: "a model for all our cities" ». *Gazette des Beaux-Arts*, décembre, n° 1331, pp. 231 à 237.

LAFENESTRE, Georges
1873. « Le Salon de 1873, 1er article », *Gazette des Beaux-Arts*, t. I, pp. 473 à 500 (Sculpture, pp. 492 à 500).
1908. « Ernest Barrias, 1841-1905 », *La revue de l'Art ancien et moderne*, XXIII, pp. 321 à 340.

LAGRANGE, Léon
1863. « Artistes contemporains: Simart ». *Gazette des Beaux-Arts*, t. I, pp. 97 à 123.

1865. « Bulletin mensuel », *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, pp. 285 à 288.

LAMI, Stanislas
Dictionnaire des Sculpteurs de l'Ecole française, XIX, Paris, 1914-21, 4 vol., Paris, Librairie ancienne Honoré Champion.
1914. t. I : A.C.
1916. t. II : D.F.
1919. t. III : G.M.
1921. t. IV : N.Z.

LAMOURDEDIEU, Raoul
1981. *Traité de la sculpture taillée : technique, pratique, critique*, Paris, L. Laget.

LANDON, C.P.
1823. *Annales du musée et de l'école française moderne*, musée royal du Luxembourg, Paris.
1833. *Annales du musée et de l'école française moderne*, Sculpture, t. II, Paris.
1842. Cf. Legrand.

LANGLOIS, Claude
1980. « Permanence, renouveau et affrontements 1830-1880 » sous la direction de François Lebrun. *Histoire des catholiques en France*, Toulouse, Privat.

LAROUSSE, Pierre
1865-1876, 1878-1888. *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*. 15 volumes. 2 suppl. Paris, libr. Larousse et Boyer.

LASSAIGNE, Jacques - introduction ; MINERVINO, Fiorella - documentation
Les Classiques de l'Art : Tout l'œuvre peint de Degas.
1970. Milan, Rizzoli.
1974. Paris, Flammarion.

LAUDE, Jean
1968. *La peinture française (1905-1914) et « l'art nègre »*. Paris : éditions Klincksieck.

LAURENT, Monique
1979. Cf. Exp. Paris, musée Rodin.

LAUZUN, Ph.
1898. « Un sculpteur oublié : Gaetano Merchi », *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, pp. 265 à 280.

LAVALLE, Denis
1983. Cf Exp. Puteaux, pp. 132 à 153, ill. pp. 118 à 146.

LAVEISSIÈRE, Sylvain
1980. *Dictionnaire des Artistes et Ouvriers d'art de Bourgogne*, Paris, F. de Nobele, t. I, A à K.

LE BRUN, Charles
1702. *Méthode pour apprendre à dessiner les passions proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière*. Amsterdam.

LE CLERE, Marcel
1978. *Cimetières et sépultures de Paris. Guide historique et pratique*. Photographies de Christian Larrieu, Paris, Hachette, *les Guides Bleus*.

LEDOUX - LEBARD, R.-G. et C.
1945. « La statue de la Paix en argent de Chaudet », *Travaux et documents de l'Institut Napoléon*, Peyronnet et Cie, éditeurs, pp. 1 à 19.

[LEGRAND, Maximin]
1856. *Rude, sa vie, ses œuvres. Son enseignement. Considérations sur la sculpture*. Paris.

LEGRAND, J.-G., LANDON, C.-P.
1842. *Description de Paris et de ses édifices*, seconde édition corrigée et très augmentée, Paris, t. II, pp. 111 à 114.

LEMAISTRE, Isabelle
1982. Cf. Pingeot, *Sculpture française du XIXe*.
1984. Cf. Exp. Paris, Louvre.
1985. Cf. Exp. Genève.

LEMOINE, Serge
1983. *Gottfried Honegger*, Paris.

LENIAUD, Jean-Marie
1979. « L'affaire du maître-autel de la cathédrale de Clermont-Ferrand », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, pp. 245 à 258.

LE NORMAND, Antoinette
1978. Cf. Exp. Paris, Palais de Tokyo.
1980. « Le triomphe de Silène de Jules Dalou », *Revue du Louvre*, juin, n° 3, pp. 166 à 173.
1980. « De Lemaire à Rodin. Dessins de sculpteurs du XIXe siècle ». *Etudes de la Revue du Louvre n° 1, La donation Baderou au musée de Rouen*, pp. 152 à 159.
1981. *La tradition classique et l'esprit romantique, les sculpteurs de l'Académie de France à Rome de 1824 à 1840*. Rome, Edizione dell'elephante.

LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette
1982. Cf. Pingeot, *Sculpture française du XIXe*.
1982. « Six esquisses du sculpteur Bonnassieux », *Revue du Louvre*, décembre, n° 5-6, pp. 366 à 372.
1981. « Le séjour d'Etex à Rome en 1831-1832, un carnet de dessins inédit ». *Bulletin de la société d'Histoire de l'Art français*, paru en 1983, pp. 175 à 188.
1985. « Le voyageur de Meissonier », *Revue du Louvre*, avril, n° 2, pp. 129 à 135.

LENORMANT, Charles
1833. *Les artistes contemporains*, Salons de 1831 et 1833.
1861. *Beaux-Arts et voyages*.

LEPPER, B.
1981. « Werke von Albert Carrier Belleuse in Berlin », *Jahrbuch der Berliner museen*, 23.

LEROI, P.
1885. « Ringel ; statuaire, médailleur, dessinateur et aquafortiste », *l'Art*, pp. 3 à 10, 63 à 71, 234 à 239.

LEROY-JAY LEMAISTRE, Isabelle
Cf. Lemaistre.

LE SENNE, E.
1911. « Les projets de couronnement de l'arc de triomphe de l'Etoile », *Bulletin de la Société historique et archéologique des VIIIe et XVIIe arrondissements de Paris*, janvier, février.

LESURE, François
1984. Cf. Exp. Rome.

LETHÈVE, Jacques
1968. *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Paris, Hachette.

LE VAVASSEUR, Gustave
1879. *Notice biographique sur M. Leharivel-Durocher, sculpteur*. Caen, imp. Le Blanc-Hardel.

LEVITINE, G.
1954. « The influence of Lavater and Girodet's, *expression des sentiments de l'âme* », *Art Bulletin*, t. XXXXI, pp. 33 à 44.

LEWIS, Douglas
1977. « The St-Petersburg bronzes of Barye's War and Peace », *Pharos* 77, Vol. XIV, n° 1, pp. 3 à 11.

LEWY, O.
1947. « Un portrait par Vestier », *Bulletin des musées de France*, décembre, p. 22.

LEYMARIE, Jean
1974. Cf. Exp. Nice.

LIARD, Louis
1904. *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapport du jury international*, Paris, ministère du Commerce, t. I.

LICHT, Fred
1967. *Sculpture 19th et 20th Centuries*, Londres, George Rainbird Ltd.

LIÈVRE, Pierre
1935. « Petits portraits sculptés de l'époque romantique », *Revue de l'Art*, LXVII, pp. 107 à 116.

LINDSAY, Suzanne
1986. *David d'Angers' monument to Bonchamps : a tomb project in context*. Ann Arbor (Michigan USA), Londres university microfilms international. Thèse philosophie : faculté de Bryn Mawr College (1983).

LOFFREDO, François-Raphaël
1982. « Des recherches communes de Barye et Delacroix au laboratoire d'anatomie comparée du Museum d'histoire naturelle », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1982, paru en 1984, pp. 147 à 157.

LOZE, Pierre
1985. Cf. Exp. Ixelles.

LUC-BENOIST
1928. *La Sculpture romantique. A travers l'art français*, la Renaissance du livre.

LUGAND, Jacques, VANDERSPELDEN, Jean-Pierre
1960-1976. *Ville de Béziers, musée des Beaux-Arts. Catalogue*, t. II.

LUIRARD, Monique
1977. *La France et ses morts, les Monuments commémoratifs dans la Loire*, centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur les structures régionales, Le Puy.

LUSSIEZ, Annie-Claire
1977. *Henri Chapu, au Mée-sur-Seine, Catalogue du nouveau musée*, Presses municipales du Mée-sur-Seine.

MABILLE DE PONCHEVILLE, André
1921. *Carpeaux inconnu ou la tradition recueillie*, Paris, Bruxelles.

MACÉ de LEPINAY, François
1974. « Un monument parisien éphémère : la chapelle expiatoire du duc de Berry », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, pp. 283 à 298.

MACKAY, J.
1973. *The Animaliers : A Collector's Guide to the Animal Sculptors of the 19th and 20th Centuries*, New York.
1977. *The Dictionary of Western Sculptors in bronze*, Suffolk, England.

MAINARDI, Patricia
1983. « French sculpture, english morals : Clesinger's bacchante at the crystal palace, 1851 ». *Gazette des Beaux-Arts*, décembre, pp. 215 à 220.

MALITOURNE, Pierre
1853. « La sculpture en 1853 », *L'Artiste*, pp. 20 à 24.

MANTZ, Paul
1859. « Salon de 1859 », *Gazette des Beaux-Arts*, II, pp. 353 à 371.
1861. « Mouvement des Arts et de la Curiosité », *Gazette des Beaux-Arts*, II, pp. 463 à 466.
1876. « Carpeaux », *Gazette des Beaux-Arts*, II, pp. 593 à 631.
1872. « Salon de 1872, 2e et dernier article », *Gazette des Beaux-Arts*, II, pp. 55 à 66.
1873. « Salon de 1873 », *Le Temps*, 25 juin.

MARGERIE, Laure de
[1983]. *La Sculpture sous le Second Empire : une production*

privilégiée ? XXIe Congrès international d'Histoire de l'Art, Vienne (Autriche), 4-10 septembre, à paraître.

MARGUY, H.
1911. *Eugène Guillaume*, Montargis.

MARMOTTAN, Paul
1913. « Les quatre statues décoratives de l'ancienne cour des Tuileries... », *Bulletin de la Société historique et archéologique des VIIIe et XVIIe arrondissement de Paris*, janvier-juin.

MARTINET, Chantal
1982. Cf. Exp. 1982, Calais, pp. 32-37.

MARX, Roger
1886. « La tombola Claude Lorrain », *Le Voltaire*, 30 janvier.

MAUCLAIR, Camille
1903. « Auguste Rodin - Son œuvre, son milieu, son influence », *Les Maîtres Artistes*, n° 8, 15 octobre (numéro consacré à Rodin), pp. 271 à 278.

Mc WILLIAM, Neil
1982. « David d'Angers and the Pantheon Commission: politics and public works under the July Monarchy », *Art History*, décembre, vol. V, n° 4, pp. 426 à 446.

MERCADIER, J.
1967. *Paul Dardé, 1888-1963, tailleur de pierre*, Lodève.

MERCIER, Jocelyn
1978. *Jules Desbois, illustre statuaire angevin*, Préface de F. Bertrand, Le Vieux Logis, Longué.

MERRILL, Stuart
1900. « La philosophie de Rodin », *Rodin et son œuvre*, Edition de La Plume, pp. 17 à 19.

MESSNER, Francis
1984. *Le Financement des églises. Le système des cultes reconnus, 1801-1983*, Cerdic publications, Strasbourg.

METTRIER, Alfred
1869. *Pierre Petitot (de Langres) et son fils Louis Petitot, notice biographique*, Langres.

MEURVILLE, Louis de
« L'œuvre de Jules Dalou au point de vue décoratif », *Revue des Arts décoratifs*, 1re partie, 1899, XIX, pp. 369 à 378 ; 2e partie, 1900, XX, pp. 21 à 28.

MICHAUD-JEANNIN, Emilie
1982. « Les Tuileries - A la recherche du palais perdu... et retrouvé à Paris et en France », *Connaissance de Paris et de la France - Paris aux cent villages*, n° 42.

MICHEL, André
1919. « Artistes contemporains - Jean Dampt », *Revue de l'art*, 10 novembre.

[MICHELEZ]
1873. Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. *Salon de 1873*, Palais des Champs-Elysées. Ouvrages d'Art commandés ou acquis par l'Administration des Beaux-Arts. Paris, Imprimerie nationale.

MIEL
1839-40. « Notice sur les deux Giraud, sculpteurs français », *Annales de la Société libre des Beaux-Arts pour 1839-1840*.

MIGNE, Abbé, éditeur
1856. *Dictionnaire d'esthétique religieuse ou théorie du Beau de l'art chrétien*. Tome XVII de l'*Encyclopédie théologie*. Parmi les essais : Père André : *« Essai sur le Beau »*. Cte de Montalembert : *Du Vandalisme et du catholicisme dans l'art*. M. Keratry : *Du beau dans l'ordre physique et moral et de ses divers caractères : beau, beauté, beaux-arts*.

MILLARD, Charles W.
1975. « Sculpture and theory in nineteenth century France », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXIV, n° 1, pp. 15-20.
1976. *The sculpture of Edgar Degas*, Princeton University Press, thèse de Doctorat.
1979. *Edgar Degas*, Princeton University Press, First Princeton paperback printing.

Ministère de la Culture et de la Communication...
1978. Cf. Inventaire général.

MIRBEAU, Octave
1900. « Préface », *Rodin et son œuvre*, Edition de La Plume.

MIRIMONDE, A. Pomme de
1966. *Supplément du Catalogue du musée du baron Martin à Gray*.
1969. « Une lettre inédite de F. Rude à Jean-Baptiste Roman », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, pp. 75 à 77.

MOERENHOUT, Jacques-Antoine
1837. *Voyages aux Iles du Grand Océan*, Paris, Arthur Bertrand, 2 vol.

MONGLOND, André
1965. *Le préromantisme français*, Paris, Librairie José Corti, 2 vol.

MONTAIGLON, Anatole de
1879. *L'art moderne à l'exposition de 1878*. Paris, Publication de *Gazette des Beaux-Arts*, sculpture, pp. 53 à 104.

MONTALEMBERT, comte Charles de
1856. « Du vandalisme et du catholicisme dans l'art », Dictionnaire d'esthétique chrétienne ou théorie du Beau dans l'art chrétien, *Encyclopédie théologique*, t. XVII (Abbé Migne, éditeur).
1833. « Lettre à M. V. Hugo », *Revue des Deux Mondes*, 1er mars, réédité dans *Mélanges d'Art et de Littérature*, Paris, 1861, pp. 7 à 77.

MORICE, Charles
1920. *Paul Gauguin*, Paris.

[MOULAGE]
S.D. *Le Chef-d'œuvre et son double*. Le musée des moulages de l'Ecole des Arts décoratifs de Genève, Genève.

MOUREY, Gabriel
1904. « Ernest Barrias », *Les Arts*, n° 34, octobre, pp. 29 à 32.

MOUSSET, A.
1950. *Petite histoire des Grands Monuments. Rues et Statues de Paris*, Paris, éd. Amiot Dumont.

MOWER, David
1981. « Antoine-Augustin Préault, 1809-1879 », *The Art Bulletin*, juin, t. LXIII, n° 2, pp. 288 à 307.

MOZZICONACCI, Jean-François
1985. « Promenade au pays des sculptures Saint-Maurienne », *Le Républicain*, 26 septembre.

MUGNIER, l'Abbé
1985. *Journal*, 1879-1939, Paris, Mercure de France, Coll. *Le Temps retrouvé*, XLIII.

MUNTZ, E.
1891. « Le Musée de l'Ecole des Beaux-Arts. 5e article : les concours scolaires », *Gazette des Beaux-Arts*, I, pp. 181 à 194.

NAMPON, le P. Adrien
1868. *Histoire de Notre-Dame de France, sur des documents la plupart inédits*, Le Puy.

NAQUET, F.
1981. *Les fêtes royales sous la Restauration*, Genève-Paris, éd. Droz et Arts et Métiers graphiques.

NEXTON, J. Macdonald, M.F.
1984. « Whistler, Rodin and the "International" », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. CIII, pp. 115 à 123.

NICOLLE, Marcel, DACIER, Emile
1913. *Ville de Nantes - Musée municipal des Beaux-Arts - Catalogue*.

NIESS, R.J.
1959. Cf. Hemmings.

NOCHLIN, Linda
1980. « Léon Frédéric and "the stages of the Worker's life" ». *Arts Magazine*, décembre, vol. LV, n° 4, pp. 11 à 16.

NORA, Pierre
1984. *Les Lieux de mémoire*. Direction de Pierre Nora, vol. I, Paris, Gallimard. *Bibliothèque illustrée des historiens*.

NOSTITZ, Hélène von
1931. *Dialogues with Rodin*, New York, Duffield and Green.

NOVOTNY, F.
1880. *Painting and Sculpture in Europe*, 1780-1880, Harmondsworth, England.

OGER, Thierry, LOZE, Pierre
1985. Cf. Exp. 1985, Ixelles.

OLIVIÉ, Jean-Luc
1985. « Henry Cros - Pourquoi et comment restituer les antiques pâtes de verre », *Annales du IXe Congrès de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre*, Nancy, 22-28 mai 1983, Liège, édition de l'A.I.H.V., pp. 385 à 399.

OLLENDORFF, Gustave
1885. Cf. Dupré.

ORY, Pascal
1982. *Les expositions universelles de Paris, Panorama raisonné avec des aperçus nouveaux et des illustrations par les meilleurs auteurs*, Ramsay, images.

OTTIN, Auguste
1864. *Méthode en sculpture*, Paris.
1879. *Rapport sur l'enseignement du dessin à l'E.U. de Paris de 1878*, A. Chaix et Cie.

PAJOT-VILLERELLE, Mme, MARCHAND, José
1979. *Pierre-Jules Cavelier, 1814-1894*, Paris.

PALMIER, Jean-Michel
1978. *Lexpressionnisme comme révolte*, Paris, Payot.

PARIS, Reine-Marie
1984. *Camille Claudel*, Paris, Gallimard.

PENNY, Nicholas
1981. Cf. Haskell.

PÉRATE, André
1907. « Les Salons de 1907 - 3e et dernier article : l'architecture et la sculpture », *Gazette des Beaux-Arts*, t. II., pp. 49 à 78.

PÉROT, Jacques
1980. « Canova et les diplomates français à Rome : François Cacault et Alexis Artaud de Montor », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, pp. 219 à 233.

PFNOR, Rodolphe
1853. *Vue perspective de la réunion des Palais du Louvre et des Tuileries*, in-folio, Paris.

PICARD, Gilbert C.
1985. « Le musée des moulages », *Archeologia*, n° 201, avril, pp. 54 à 59.

PIEL, Louis-Alexandre
1837. « La Madeleine », *L'Européen*, février, pp. 384 à 389.

PIMIENTA
1937. « Aristide Maillol », *Le Point*, été.

PINCUS-WITTEN, Robert
1976. *Occult symbolism in France. Josephin Peladan and the salons de la Rose + Croix*, Garland, New York et Londres.

PINET, Hélène
1985. *Rodin sculpteur et les photographes de son temps*, Sers.

PINGEOT, Anne
1978. « Le fonds d'atelier Falguière au musée du Louvre », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, pp. 263 à 290.
1979. « Le Flaubert et le Balzac de Chapu », *Revue du Louvre*, n° 1, pp. 35 à 43.
1979. « Le décor de la cour carrée du Louvre - Les statues des niches du rez-de-chaussée », *XXIVe Congrès international d'histoire de l'art*, Bologne, 10-18 septembre, t. VI, Clueb Bologna, pp. 119 à 142.
1979. Cf. Exp. 1979, Paris, l'hôtel de la Monnaie, pp. 184 à 295.
1981. « Rôle de la sculpture dans l'architecture - A propos de l'Opéra de Paris », *Revue suisse d'art et d'archéologie*, t. XXXVIII, pp. 119 à 134.
1981-82. Cf. Exp. 1981, Washington, pp. 294 à 312.
1982. « Les Gaulois sculptés 1850-1914 », *Actes du colloque international de Clermont-Ferrand, 23-25 juin 1980*, Nlle série, fasc. 13, pp. 255 à 282.
1982. Cf. Exp. 1982, Calais.
1982. « Le chef-d'œuvre de Camille Claudel : L'Age mûr », *Revue du Louvre*, n° 4, pp. 287 à 295.
1982. Cf. Exp. 1982, Paris, Hôtel de Ville.
1986. Cf. Bresc, 1986.

PINGEOT, Anne, LE NORMAND, Antoinette
1978. Cf. Exp. 1978, Paris, Palais de Tokyo.

PINGEOT, Anne, LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, LEMAISTRE, Isabelle
1982. *Sculpture française du XIXe siècle*, Ecole du Louvre, Notices d'histoire de l'art, n° 6, Paris, RMN.

PISSARRO, Camille
1950. *Lettres à son fils Lucien*, Paris.

PIVAR, Stuart
1974. *Barye bronzes*, Woodbridge, Suffolk, Antique collector's Club.

PLANCHE, Gustave
1832. « Ecole des Beaux-Arts, Ecole de Rome », *L'Artiste*, IV, pp. 61 à 63 et 73 à 74.
1855. *Etudes sur l'Ecole française*, t. I : *1831-1836* ; t. II : 1836-1852, Paris, librairie Michel Lévy frères.
1856. « La statue équestre de François Ier », *La Revue des Deux Mondes*, t. I, pp. 873 à 887.

POULET, Anne L.
« Clodion Terracottas in North American Collections ».

PRADIER, James
1984. Cf. Siler.

PRICE, Willadene
1959. *Bartholdi and the Statue of Liberty*, Etats-Unis, édition de 1973.

PROST, Antoine
1984. « Les monuments aux morts », dans *Les lieux de mémoire*, Paris. Cf. Nora, 1984, pp. 194 à 225.

PROUST, Marcel
1927. « A propos de Baudelaire », *Chroniques 1892-1921*, Paris, Gallimard, 26e éd. (1943).
1954. *Le côté de Guermantes*, [1914-21] Œuvres complètes, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

QUARRÉ, Pierre
1945. « Les Monuments de bronze à Dijon et en Côte-d'Or pendant l'occupation allemande », *Annales de Bourgogne*, t. XVII, pp. 48 à 54.
1960. *Musée des Beaux-Arts de Dijon. Catalogue des sculptures*, Palais des Etats de Bourgogne, n°s 1 à 1133.
1968. Supplément, n°s 1 à 60.

QUATREMÈRE DE QUINCY
1834. *Canova et ses ouvrages*, Paris.

QUINQUENET, Maurice
1948. *Un élève de Clodion, J.-C. Marin*, Paris.

RABREAU, Daniel
1974. « La statue équestre de Louis XV d'Edme Bouchardon », *Information d'Histoire de l'Art*, n° 2, pp. 89 à 97.

RADCLIFFE, Anthony
1962. « Jules Dalou in England, July 1871 to April 1880 », *The Connoisseur*, avril, n° 245.
1966. *European Bronze Statuettes*, Londres.
1969. « L'espoir d'être un grand sculpteur », *Carpeaux*, fascicule n° 316 de la série Hachette, *Chefs-d'œuvre de l'Art*, Paris.

RAMBOSSON, Yvanhoé
1905. « Jean Carriès au Petit Palais », *L'Art décoratif*, n° 86, novembre, pp. 160 à 167.

RAWSON, Jessica
1977. *Animals in Art*, Londres.

RAYMOND, J.-A.
1812. *Projets pour l'arc de triomphe*, Paris.

READ, Herbert
1964. *A Concise History of Modern Sculpture*, 339 pl., N. Y., Toronto, Oxford University Press.

REAU, Louis
1964. *Houdon, sa vie et son œuvre*, 2 t., Paris.

REDON, Odilon
1961. *A soi-même, Journal 1867-1915, Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris H. Floury, 1922. Réédition, Paris, Libr. José Corti.

REFF, Theodore
1976. *The Notebooks of Edgar Degas, a Catalogue of the Thirty-eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and others Collections*, 2 t., Clarendon Press, Oxford.

REGNOUL-BARRE, Henri
1978. « Les Barre, graveurs généraux des Monnaies, créateurs des premiers timbres postes français et grecs », *Le Club français de la médaille*, n°s 59-60, 2e trimestre, pp. 65 à 82.

REISING, G.
1979. « Vom Tier als Mensch zum Menschen als Tier. Zur Gattung der "Animaliers" zwischen 1830 und 1920 », *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, Darmstadt, t. XVIII-XIX, pp. 117-135.

RELIN, Loïs
1984. « La Danseuse de 14 ans de Degas, son tutu et sa perruque », *Gazette des Beaux-Arts*, t. CIV, n° 4390, pp. 173-174.

REWALD, John
1944. *Degas Works in Sculpture - A complete Catalogue*, New York - Panthéon.
1957. *Degas Sculpture, the Complete Works photographed by Leonard von Matt*, New York, Thames and Hudson.

REY, Robert
1928. « Les bois sculptés de Paul Gauguin », *Art et Décoration*, février, pp. 57 à 64.

RHEIMS, Maurice
1965. *L'art 1900 ou le style Jules Verne*, Paris, Arts et Métiers graphiques.
1972. *La sculpture au XIXe siècle*, Paris, Arts et Métiers graphiques.
1978. *Dix-neuvième siècle*, coll. Histoire mondiale de la sculpture, Tokyo, Mondadori-Shogakukan. 1979, Paris, Hachette-Réalités.

RIVET, L.
1984. « Bourdelle et Toulouse », *Gazette des Beaux-Arts*, t. CIV, n° 1389, pp. 127 à 137.

RIVIÈRE, Anne
1983. *L'interdite, Camille Claudel, 1864-1943*, Tierce.

ROCHEBLAVE, S.
1889. *Essai sur le comte de Caylus, l'homme, l'artiste, l'antiquaire*, Paris, Hachette.

ROCHER-JAUNEAU, Madeleine
1978. *L'œuvre de Joseph Chinard (1755-1813) au musée des Beaux-Arts de Lyon*, Lyon, Audin.

ROCHET, André
1978. *Louis Rochet, sculpteur et sinologue, 1813-1878*, Paris, André Bonne.

ROD, Edouard
1898. « L'atelier de M. Rodin », *Gazette des Beaux-Arts*, mai, pp. 419 à 430.

RODENBACH, George
1899. *L'élite*, Paris.

RODIN, Auguste
1914. *Les cathédrales de France*, intr. par Charles Morice, Paris, libr. Armand-Colin. Réédité, 1921.
1965. Edition anglaise.

[RODIN]
1975. *Rodin Sculptures*, Monographies du musée, Victoria et Albert Museum.
1985. *Correspondance de Rodin*, t. I, *1860-1899*, textes classés et annotés par Alain Beausire et Hélène Pinet, Paris, éd. du musée Rodin.
1986, *idem*, t. II, *1900-1917*, à paraître.

ROGER-MILES, L.
1904. *Catalogue des œuvres de Ringel d'Illzach, sculpteur*, Vente, Paris, Hôtel Drouot, 21 mars, préface.

ROMDHAL, Axel, L.
1942. « Notes sur la sculpture française de la Néo-renaissance », from the *collection of N.Y. Carlsberg glyptoteck*, t. III.

ROSEN, Charles, ZERNER, Henri
1984. *Romanticism and Realism*, Londres, Faber and Faber.

ROSENBLUM, Robert, JANSON, Horst W.
1984. *Art of the nineteenth century - Painting and sculpture*, Londres, Thames and Hudson.

ROSTRUP, H.
1978. « Delaplanche », *Meddelelser du musée Ny Carlsberg*.

ROTONCHAMP, Jean de
1906. *Paul Gauguin, 1848-1903*, Weimar, Paris.
1925, *idem*, 2e édition, Paris.

ROUJON, H.
1908. « Henry Cros », *La Galerie des bustes*, Paris, J.

Rueff, pp. 301-307.

RUSSOLI, Francesco
1976. Cf. Exp. Paris, Grand Palais, *Le symbolisme en Europe*.

SAINT-MARCEAUX, Charles-René de PAUL de
1906. *Notice sur Paul Dubois*, Séance de l'Académie des Beaux-Arts, 3 février.

SAINTE-MARIE, Jean-Pierre
1975. Cf. Exp. 1975, Troyes.
1977. Cf. Exp. 1977, Troyes.
1982. Cf. Exp. 1982, Troyes.
1982. « Les sculpteurs du XIXe siècle dans le département de l'Aube », *La Vie en Champagne*, n° 324 spécial, septembre.

SALELLES, vicomte M.C.A. de
1869. *Le groupe de la danse de M. Carpeaux jugé au point de vue de la morale ou essai sur la façade du nouvel opéra*, Paris, Dentu.

SALMON, Marie-José
1981. *Beauvais, musée départemental de l'Oise*, imp. Chiffoleau-Nantes.

SALMSON, Jules
1892. *Entre deux coups de ciseaux : Souvenirs d'un sculpteur*, Genève, Paris.

SALOMON, F.-T.
1855. *Le père Lachaise-Recueil général alphabétique des concessions perpétuelles établies dans ce lieu...*, Paris, imprimerie de L. Tinterlin et Cie.

SCHAPIRA, Marie-Claude
1982. « Le langage de la couleur dans les nouvelles de Théophile Gautier », *Actes du Colloque international Théophile Gautier*, t. II, *L'art et l'artiste*, Montpellier - Université Paul Valéry, septembre, pp. 269 à 279.

SCHMOLL, J.-A.
1972. « Denkmäler der Arbeit, Entwürfe und Planungen », *Studien zur Kunst des 19 jahrhunderts*, t. XX, pp. 253 à 281.
1983. *Rodin - Studien : Persönlichkeit, Werke, Wirkung, Bibliographie*, Munich, Prestel.

SCHNEIDER, Mechthild
1977. *Künstlerdenkmäler in Frankreich - Ein Thema der Auftragsplastik im 19 Jahrhundert*, Friedberg, inaugural diss.

SCHNEIDER, René
1910. *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830)*, Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris, Librairie Hachette.
1910. *L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy (1805-1825)*, Paris.
1912. « Le mythe de Psyché dans l'art français depuis la Révolution », *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XXXII, juillet-décembre, pp. 241 à 254 et p. 363 à 378.
1916. « L'art anacréontique et alexandrin sous l'Empire », *Revue des Etudes napoléoniennes*, t. IX, vol. 2, pp. 257 à 271.

SCHNELL, W.
1979. « Rodin zwischen Innovationssetzung und Publikumserwartung. Studie zum Konflikt von Künstler und Publikum », 1977, in : Wick, R. et Wick Kmoch, A., *Kunstsoziologie. Bildende Kunst und Gesellschaft*, Köln, Dumont, pp. 314 à 330.
1984. « Anmerkungen zu Medardo Rosso 1858-1928 onlässlich der Ausstellung im Frankfurter Kunstverein 1984 », *Kunstchronik München*, t. XXXVII, n° 4, pp. 124 à 129.

SCHOLZ, F.M.
1976. Rilke, Rodin and the Fragmented Man, Symposium, *A Quaterly Journal in modern foreign literatures*, Washington, t. XXX, n° 1, pp. 61 à 74.

SCOTT, Nancy
1979. « Politics on a Pedestal », *Art Journal*, Printemps, XXXVIII/3, pp. 190 à 196.

SCOTTEZ, Annie
1982. Cf. Exp. 1982, Calais.

SEGALEN, Victor
1904. « Gauguin dans son dernier décor », *Mercure de France*, VI, pp. 679 à 685.

[SÈVRES], Les œuvres de la manufacture nationale de [1904]. *La sculpture moderne*, avec table alphabétique des modèles de sculpture moderne et table alphabétique des auteurs de sculpture moderne, t. II (s.d.).

SHEDD, Meredith
1984. « A Neo-Classical Connaiseur and his Collection : J.-B. Giraud's Museum of Casts at the place Vendôme », *Gazette des Beaux-Arts*, juin, t. CIII, n°s 1384-1385, pp. 198-206.

SILER, Douglas
1984. *James Pradier* - Correspondance, t. I, *1790-1833* ; t. II, *1834-1842*, Genève, librairie Droz.
1986. T. 3, *1843-1852*, à paraître.

SILVESTRE, Th.
1856. *Histoire des artistes vivants français et étrangers. Etudes d'après nature*, Paris.

SIMART, Pierre-Charles
1854. « De l'étude de l'Antique », Séance publique annuelle des cinq Académies, 25 octobre.

SLATKIN, Wendy
1976. *Aristide Maillol in the 1890's*, University Microfilms International, Ann Arbor Michigan.
1980. « The early Sculpture of Maillol 1895-1900 », *Gazette des Beaux-Arts*, octobre, pp. 141 à 148.

SOBIESZEK, R.A.
1980. « Sculpture as the sum of its profiles : François Willème and photosculpture in France, 1859-1868 », *Art Bulletin*, 62, n° 4, pp. 617-630.

SOREL, Philippe
1986. « Les Dantan du musée Carnavalet. Portraits charges sculptés de l'époque romantique. 1re partie », *Gazette des Beaux-Arts*, t.CVII, janvier, pp. 1 à 38, 2e partie à paraître.

SOUBIÈS, Albert
1905. *L.-E. Barrias (1841-1905) - Notes biographiques*, Paris, Flammarion.

STARZYNSKI, Julius
1966. *H.B. Stendhal. Du Romantisme dans les arts*, Paris, Hermann.

STENDHAL, Henri Beyle dit
1817. *Histoire de la peinture en Italie* par M.B.A.A., 2 t., Paris, Didot.
1928. « Des Beaux-Arts et du caractère français », *Revue trimestrielle*, Paris, juillet-octobre, Art. 5.
1952. *Le Rouge et le Noir* [1830]. *Chronique du XIXe siècle, Romans et nouvelles*, t. I, annoté par Henri Martineau, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 217 à 699.
1958. *Id.*, Paris, Garnier frères.

STUMP, Jeanne
1982. « The Sculpture of Emile Hébert. Themes and Variations », *The Register of the Spencer Museum of Art*, the University of Kansas, Lawrence, vol. V, n° 10, pp. 28-61.

TAFT, Lorado
1921. *Modern Tendencies in Sculpture*, The Scammon Lectures for 1917, published for the Art Institute of Chicago by the University of Chicago Press, Chicago - Illinois, mai.

TANCOCK, John L.
1976. *The sculpture of Auguste Rodin. The collection of the Rodin museum, Philadelphia*, Philadelphia Museum of Art, Boston, Godine.

TAPISSIER, Anne
1936. *Mme de Sermézy, élève de Chinard (1767-1850)*, Lyon, Audin.

TARDIEU, A.
1833. *Annales du Musée et de l'Ecole moderne des Beaux-Arts (...) Salon de 1831 (...) pour servir de suite et de complément aux Salons Landon*, Paris.

TEYSSIER, A.-M.
1843. *Notice biographique sur Louis-Alexandre Piel, architecte, né à Lisieux le 20 août 1808, mort à Bosco (Piemont), religieux de l'Ordre de Saint Dominique, le 19 décembre 1841. Voyage architectural en Allemagne. Eglise de la Madeleine et autres écrits de Piel sur l'art chrétien*, Paris, librairie Debécourt.

THIÉBAUT, Philippe
1982. « A propos d'un groupe céramique de Jean Carriès : *le Grenouillard* », *Revue du Louvre*, n° 2, pp. 121 à 128.

THIÉBAULT-SISSON
1895. *Au jour le jour, une vie d'artiste, Emmanuel Fremiet*, [s.d.].

THIÉBAULT-SISSON, F.
1921. « Degas, sculpteur », *Le Temps*, 23 mai.

THIERS, Adolphe
1885-1902. *Grande Encyclopédie* (en collaboration), Paris, H. Lamirault, [s.d.].

THIRION, Henri
1885. *Les Adam et Clodion*, Paris.

THOMAS, Albert
1902. « Théodore Rivière », *L'Art décoratif*, janvier, pp. 129 à 138.

THOMAS, Jacques
1983. « Louis de Monard (1873-1939) », *Mémoires de la Société Eduenne*, t. LIV, fasc. 3, pp. 199 à 240.
1983. « Le sculpteur Louis de Monard », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, paru en 1985, pp. 277 à 322.

THORÉ, Théophile
1868. *Salons de T. Thoré - 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*, Paris.

THUILLIER, Jacques, GRUNCHEC, Philippe
1978. *Opéra completa di Gericault* (présentation de J. Thuillier, appareil critique de Ph. Grunchec), Milan, Rizzoli.

THUILLIER, Jacques
1983. Cf. Grunchec.

TOREINX, F.-R. de
1829. *Histoire du Romantisme en France*, Dubreuil.

TRACHTENBERG, Marvin
1977. *The Statue of Liberty*, 1re édition 1974, réédition Penguin books.

TREU, Georges
1903. « Auguste Rodin », *Les Maîtres Artistes*, n° 8, 15 octobre, pp. 295 à 298.

TRUSTMAN, D.
1981. « Abuses in the reproduction of sculpture », *Art*

News, New York, vol. LXXX, n° 6, pp. 84 à 92.

TÜRR, Karina
1979. *Zur Antikenrezeption in der französischen Skulptur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Berlin, Gabr. Mann Verlag.

VAILLAT, Léandre
1913. « Pierre Roche, sculpteur », *L'Art et les Artistes*, n° 94, janvier, pp. 176 à 189.

VAISSIER, Michel
1981. *Henri Bouriché*, Angers, Ménard et Garnier.

VALAISON, M.-C.
1981. *Guide catalogue du musée Hyacinthe Rigaud*, Perpignan.

[VAL D'OSNE]
[Après 1900]. Société anonyme des Hauts Fourneaux et Fonderie du Val d'Osne (Haute-Marne), 58, boulevard Voltaire, 97, boulevard Richard-Lenoir, *Fascicule n° 21. Statues, groupes, Busles, animaux et têtes d'animaux*, [s.d.].

VALÉRY, Paul
1960. « Autres Rhumbs », [1927], in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 651 à 699.
1960. « Autour de Corot. Pièces sur l'art », préface à *XX Estampes de Corot*, [1932], *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 1307 à 1325.
1960. « Daumier XIXe siècle. Les trésors de la peinture française », 6e album, coll. Skira, 1938, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 1590 à 1593.
1973. *Cahiers I*, édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
1974. *Cahiers II*, id.

VAN DER SPELDEN, Jean-Pierre
Cf. Lugand.

VAN ZANTEN, David
1978. Cf. Exp. 1978, Philadelphie, pp. 66 à 101.

VARENNE, Gaston
1913. « Clodion à Nancy : ses années d'enfance, sa maison et son atelier de 1793 à 1798 », *Revue lorraine illustrée*, n° 3, pp. 39 à 57.
1937. *Bourdelle par lui-même*, Paris, Fasquelle.

VARNEDOE, Kirk J.
1971. Cf. Elsen.
1979. « The Tuileries Museum and the uses of Art History in the early Third Republic », *XXIVe Congrès international d'Histoire de l'art*, Bologne, 10-18 septembre, t. VII, Clueb Bologna, pp. 63 à 68.
1981. Cf. Exp. 1981, Washington, pp. 153 à 190 et 203 à 248.

VATTIER, G.
1885. *Augustin Dumont - Notes sur sa famille, sa vie et ses ouvrages*, Paris.

VAUTHIER, G., LEFUEL, H.
1920. « Jean-Nicolas Huyot, architecte de l'arc de triomphe de l'Etoile », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, pp. 6 à 21.

VIALLANEIX, Paul
1985. « Mal du siècle et métier d'armes », *Actes du colloque de Clermont-Ferrand, « La bataille, l'Armée, la Gloire »*, Clermont-Ferrand, t. II, pp. 379 à 392.

VIAU, H.
1902. « Classe 97 », *E.U. 1900, Rapport du Jury international*, Paris.

VIEL-CASTEL, Horace de
1942. *Mémoires du comte Horace de Viel-Castel sur le règne de Napoléon III, 1851-1864*, 6 vol., Paris, [1883-84].

VIEVILLE, Dominique
1977. Cf. Exp. 1977, Calais.
1982. Cf. Exp. 1982, Calais.

VIGNAUD, Pierre
1908. « Georges Lacombe », *L'Art et les Artistes*, juin, pp. 127 à 130.

VIGNON, Claude
1853. *Salon de 1853*, Paris, Dentu.

VINCENT, Clare
1981. « Rodin at the Metropolitan Museum of Art - A History of the Collection » *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, printemps.

VITET, Louis
1853. *Le Louvre*, suivi de *Description du modèle à l'échelle de 5 mm par mètre représentant l'achèvement du Louvre par M. Visconti, architecte de l'Empereur*, Paris, Didot.
1882. *Le Louvre et le nouveau Louvre*, Paris, Calmann Levy, nouvelle édition.

VITRY, Paul
1904. « La sculpture aux Salons », *Art et décoration*, XVI, juillet-décembre, pp. 21 à 34.
1905. « Un nouveau bas-relief monumental d'Alexandre Charpentier », *Art et Décoration*, t. XVII, pp. 58 à 61.
1909. Cf. Exp. 1909, Paris, Pavillon de Marsan.
1909. « La sculpture aux Salons », *Art et décoration*, t. XXVI, pp. 21 à 36.
1922. *Musée national du Louvre - Catalogue des sculptures du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes*, t. II, *Temps Modernes*, Paris, Musées nationaux et supplément 1933.
1928. « La sculpture romantique », *Le Romantisme et l'art*, sous la direction de L. Hautecœur.
1929. « La sculpture en France de 1850 à nos jours », vol. VIII de *L'Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, éd. par André Michel, Paris [1905-1929].
1930. « Les dessins de Rude du musée de Dijon », *Gazette des Beaux-Arts*, t. LXXII, n° 812, pp. 113 à 127.

VOLLARD, Ambroise
1924. *Degas (1834-1917)*, Paris, G. Crès et Cie, *coll. Artistes d'hier et d'aujourd'hui*.

WAGNER, Anne M.
1979. « An unknow funerary Relief by Jean-Baptiste Carpeaux », *Burlington Magazine*, n° 920, novembre, pp. 725 à 727.
1980. Cf. Exp. 1980, Los Angeles, pp. 9 à 20.
1982. « Art and property : Carpeaux's portraits of the Prince Imperial », *Art History*, déc., t. V, n° 4, pp. 447 à 471.

WANSCHER, Vilhelm
1908. *Rafael og Michelangelo*, Copenhague.

WARD, Herbert
1890. *Five years with the Congo cannibals*, Londres.

WARD-JACKSON, Philip
1985. « A.-E. Carrier-Belleuse, J.-J. Feuchère and the Sutherlands », *The Burlington Magazine*, mars, vol. CXXVII, n° 984, pp. 147 à 153.

WARNER, Marina
1985. « Maître Dalou, reevaluating a neglected Master of Nineteenth Century Sculpture », photographs by François Halard, *Connoisseur*, juillet, pp. 70 à 75.

[WASHINGTON, musée Hirshhorn]
1974. *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden*, Abram Lerner, director and Ellen Schultz, editor, New York, Abrams.

WASSERMAN, Jeanne L., CASO, Jacques de, ADHÉMAR, Jean
1983. « Hypothèses sur les sculptures de Daumier », *Gazette des Beaux-Arts*, fév., pp. 57 à 80.

WEISBERG, G.P.
1975. Cf. Exp. 1975, Cleveland.

WENNBERG, Bo
1978. *French and Scandinavian Sculpture in the Nineteenth Century*, Humanities Press Atlantic Highlands N.J., Stockholm.

WEYL, Fernand
1895. « Les artistes de l'âme : Jean Dampt », *L'Ermitage*, mars, n° 35, pp. 129 à 137.

WIEDMAN, August
1979. *Romantic Roots in Modern Art*, Gresham books, Old Woking, Surrey, G.B.

WIESINGER, Véronique
1986. « Jules Desbois (1851-1935), sculpteur de talent ou imitateur de Rodin ? », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, à paraître.

WILDENSTEIN, Georges
1958. *Gauguin, sa vie, son œuvre. Réunion de textes, d'études, de documents*, Paris.

WILDENSTEIN, Georges, COGNIAT, Raymond
1964. *Gauguin, catalogue I*, Paris.

WILLETT, John
1970. *L'expressionnisme dans les arts, 1900-1968*, Paris, Hachette.

WITTKOVER
1977. *Sculpture. Processes and principle*, New York, Londres, Icon ed., Harped Row.

YRIARTE, Charles
1863. « Exposition des Beaux-Arts. Danaïde, sculpture de M. Franceschi », *Le Monde illustré*, II, p. 96.

ZARETSKAYA, Z., KOSSAREVA, Nina
1963. *La sculpture française des XVIIe-XXe siècles du musée de l'Ermitage*, Leningrad, Ed. du musée de l'Ermitage.

ZERNER, Henri
1984. Cf. Rosen.

ZOLA, Emile
1868. « La sculpture », *L'Evénement Illustré*, 16 juin, réédité dans *Mon Salon-Manet*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, pp. 169 à 173.
1927-1929. *L'Œuvre*, [1885-1886], in *Œuvres complètes*, avec notes et commentaires de Maurice Le Blond, Paris, imp. François Bernouard, t. XV.

SOURCES

ANCET, Jean-Claude
1974. *Une famille de sculpteurs bourguignons, les Moreau*, maîtrise, Université de Dijon.

ANSIEAU, Joëlle
1969. *Lacombe, peintre et sculpteur*, mémoire, Ecole du Louvre.

BANG, Lin Young
v. 1970. *Les statues commémoratives de Paris de 1870 à 1940*, thèse, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

BARBOTTE, Juliette
1971. *Félicie de Fauveau*, mémoire, Ecole du Louvre.

BAUDUIN, Jean-Luc
1984. *Le Crédit Lyonnais, 19, boulevard des Italiens, 75002 - Architecte W. Bouwens van der Boijen*, maîtrise, Université de Paris X - Nanterre.

BESSIS, Henriette
1972. *Adolphe Thiers et la duchesse Colonna*, doctorat 3e cycle, Université de Paris.

BIVER, Marie-Louise
1936. *La sculpture officielle sous le Premier Empire*, mémoire, Ecole du Louvre.

BLACHE, Claire
1985. *Recherches sur un sculpteur du XIXe siècle, Jean Dampt*, maîtrise, Université de Dijon.

BOGART, Michèle H.
1975. *Nineteenth Century French Sculpture : the Art of Compromise*, Master's Thesis, University of Chicago.

BOIS, Dominique
1978. *Les monuments commémoratifs du siège de Paris*, maîtrise, Université de Paris I.

BOUCHARD, Marie
1980. *L'œuvre d'Henri Bouchard de 1900 à 1914*, mémoire, Ecole du Louvre.

CHEVILLOT, Catherine
1985. *Fremiet : l'édition, La collection Fremiet au musée de Dijon : catalogue raisonné*, maîtrise, Université de Dijon.

DAVEAU, Antoine
1983. *Monuments de Jeanne d'Arc à Paris*, maîtrise, Université de Paris I.

DELAHAYE, Marcelle
1973. *Paul Dubois, 1829-1905*, mémoire, Ecole du Louvre.

DORE, Stéphane
1984. *Statues de Jeanne d'Arc et autres à Orléans*, maîtrise, Université de Paris I.

DUCLAUX, Lise
1962. *La sculpture monumentale dans l'œuvre dessinée de Carpeaux*, mémoire, Ecole du Louvre.

DUCOS de Lahitte, ép. GAILLARD, sophie
1976. *Les façades des hôtels de ville du département de la Seine de 1860 à 1914 : étude de la décoration et des proclamations civiques et idéologiques*, Université de Paris I.

DU MESNIL, Hélène
1980. *Raymond Gayrard, sculpteur, 1777-1858*, mémoire, Ecole du Louvre.

DURAND-REVILLON, Jeannine
1980. *Charles Cordier, 1827-1905*, mémoire, Ecole du Louvre.

FAVRE, Marie-Thérèse
1968. *François-Joseph Duret dit Francisque*, mémoire, Ecole du Louvre.

FLAGMEIER, Renate
1984. *Studien zum Werk der Camille Claudel und anderer Künstler aus dem Umkreis des Auguste Rodin*, Schriftliche Hausarbeit der Magisterprüfung, Technische Universität, Berlin.

GARCIN, Marie-Françoise-Bénédicte
1979. *Les sculpteurs allemands ayant exposé à Paris au début de la IIIe République, 1867-1904 - Contribution à l'étude des relations franco-allemandes*, mémoire, Ecole du Louvre.

GARDES, Gilbert
1975. *L'art et l'eau à Lyon*, thèse de 3e cycle, Université de Lyon II.
1985-86. *Le Monument public français. L'exemple de Lyon*, thèse d'Etat, Université de Lyon II.

GARNIER, Guillaume
1978. *Jean-Jacques dit James Pradier (1790-1852)*, thèse, Ecole des Chartes.

GENOUX, Denise
1963. *Philippe Laurent Roland, sa vie et ses œuvres*, mémoire, Ecole du Louvre.

GUILBAUD, Elisabeth
1983. *Catalogue raisonné des figures et bustes féminins de la collection des biscuits du musée national de céramique à Sèvres, 1897-1910*, maîtrise, Université de Paris IV.

HUBERT, Gérard
1949. *Pierre Cartellier, sculpteur, 1757-1831, sa vie, ses œuvres, ses élèves*, mémoire, Ecole du Louvre.

JACQUIN, Emmanuel
1985. « Démolition et reconstruction de la partie occidentale de la Grande Galerie », communication faite à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes dans le cadre du séminaire de Michel Fleury, 4e section [texte en possession de l'auteur].

JANIN, Sophie
1977. *Etude des commandes artistiques de l'Etat à sujets politiques dans la IIIe République de 1880 à 1900*, maîtrise, Université de Paris X.

KUNTZMANN, Martine
1978. *La Liberté de Bartholdi*, maîtrise, Université de Paris I.

LANFRANCHI, Jacques
1979. *Statues de Paris, 1800-1940. Les statues de grands hommes élevées à Paris des lendemains de la Révolution à 1940. Leur insertion dans l'Histoire politique, sociale et culturelle*, thèse de 3e cycle, Université de Paris I.

LE BAIL, Annick
1977. *Antonin Moine*, mémoire, Ecole du Louvre.

LE FRANÇOIS AGIS-GARCIN, Michèle
1984. *Paul Landowski - Le temple de l'homme - Un essai de sculpture totale*, maîtrise, Université de Paris X.

LEMOINE-MOLINARD, Marie-France
1977. *Le décor sculpté des façades du Louvre sur les Tuileries à l'époque de Napoléon III*, mémoire, Ecole du Louvre.

MARTINET, Chantal
1979. *Statues et monuments commémoratifs en Seine-et-Marne, 1852-1914*, thèse de 3e cycle, Université de Paris I.

METMAN, Bernard
1944. *La petite sculpture d'édition au XIXe, 1818-1867*, mémoire, Ecole du Louvre.

OLIVIÉ, Jean-Luc
1981. *Etat des recherches sur un sculpteur inconnu du XIXe, Ringel d'Illzach, 1847-1916*, maîtrise, Université de Paris I.

OLIVIER, Laurence
1973. *La vie et l'œuvre de Charles René de Paul de Saint-Marceaux, statuaire (1845-1915)*, mémoire, Ecole du Louvre.

OTTIN, Auguste
s.d. *Correspondance et souvenirs d'un jeune sculpteur*, manuscrit copié par la fille de l'artiste, Arch. du Louvre.

PASKUS, B.G.
1965. *Jules Dalou in England*, thèse, Université de Californie, Berkeley, Etats-Unis.

PONTEFRACT, Joëlle
1970. *Inventaire des collections de sculpture moderne et de peinture du musée de Semur-en-Auxois*, maîtrise, Université de Dijon.

ROUZET, Anne
1955-56. *Emile-Antoine Bourdelle et la décoration sculptée du Théâtre des Champs-Elysées*, mémoire de licence et histoire de l'art et archéologie, Université libre de Bruxelles.

ROUX, Patricia
1981. *Prosper d'Epinay, sa vie, son œuvre*, maîtrise, Université de Paris IV.

SAILLARD, Denis
1983. *La commémoration des grands hommes dans la région franc-comtoise sous la Troisième République (1870-1940)*, maîtrise, Paris I.

STOENESCO, Lucien
1983. *Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté de Joseph Bernard*, thèse de 3e cycle, Université de Paris IV.

STOLZ, Suzanne
1985. *Albert Bartholomé : Le monument aux Morts. Das Werk und Seine Wirkung*, maîtrise, Cologne.

THIBIERGE, Marie-Thérèse
1983. *Le décor sculpté du Château de Pierrefonds. Contribution à l'étude de la sculpture néogothique*, mémoire, Ecole du Louvre.

TOURNOUX, Suzanne
1929. *La statuaire dans les jardins de Saint-Cloud*, mémoire, Ecole du Louvre.

TOUSOT, Laurence
Monuments commémoratifs de 1870-71 à Belfort, *maîtrise, Université de Paris I.*

VAISSE, Pierre
1980. *La Troisième République et les peintres. Recherches sur les rapports des pouvoirs publics et de la peinture en France de 1870 à 1914*, doctorat d'Etat, Université de Paris IV.

VAULX, Yolaine de, ép. de LA GENARDIÈRE
1975. *Denys Foyatier, artiste statuaire, 1793-1863 - Sa vie et le catalogue raisonné de ses œuvres*, mémoire, Ecole du Louvre.

VIAL, Eric
1979. *Centenaire de la Révolution française à Grenoble et dans l'Isère*, maîtrise, Université de Paris I.

VIEVILLE, Dominique
1977. *Auguste Rodin et le monument des bourgeois de Calais. La correspondance de A. Rodin et de O. Dewavrin : une commande de type municipal à la fin du XIXe siècle, 1884-1895*, maîtrise, Université de Lille III.

VILLADIER, Francis
1977. *Sculpture figurée des façades parisiennes des VIe et VIIe arrondissements entre 1870 et 1914*, maîtrise, Université de Paris IV.

VRAC, Françoise
1974-75. *Charles Despiau, sculpteur, 1874-1946*, mémoire, Ecole du Louvre.

WIESINGER, Véronique
1983. *Desbois et Rodin*, maîtrise, Université de Paris IV.

EXPOSITIONS

1875

PARIS
Catalogue des œuvres de Antoine-Louis Barye, membre de l'Institut, Paris, Ecole des Beaux-Arts.

1882

PARIS
Salon des Arts décoratifs, Palais des Champs-Elysées.

1887

PARIS
Exposition Internationale de Peinture et de Sculpture, 6e année, Galerie Georges Petit.

1888

PARIS
Exposition Carrès. Hôtel Ménard-Dorian. Rue de la Faisanderie.

1889

PARIS
Claude Monet, A. Rodin, introduction par Gustave Geffroy, galerie Georges Petit.

1900

PARIS
Exposition Universelle de 1900. Catalogue illustré officiel de l'exposition, Centennale des Beaux-Arts, 1800 à 1889, Grand Palais, Paris, Ludovic Baschet.
Exposition Universelle de 1900. Catalogue général officiel, t. II, œuvres d'art, classes 7 à 10 [classe 9 : sculptures France], imp. Lemercier.
Exposition Universelle de 1900. Catalogue illustré officiel de l'exposition décennale des Beaux-Arts, 1889-1900, Paris, Ludovic Baschet.
Exposition de 1900 : l'œuvre de Rodin, place de l'Alma, A. Alexandre, Paris.

1906

MARSEILLE
Exposition nationale coloniale. Notice officielle et catalogue illustré des Expositions des Beaux-Arts, Gaston Bernheim jeune.

1908

LONDRES
Franco-British Exhibition, London, Fine Arts catalogue, Bemrose & sons, Derby & London.
PARIS
Salon des Artistes Français. L'œuvre d'Ernest Barrias, Grand Palais, 15 mai-30 juin.
Joseph Bernard, Galerie Hébrard, rue Royale, 4 au 23 mai.
Acquisitions et commandes de l'Etat livrées en 1908, Ecole des Beaux-Arts.

1909

PARIS
Exposition des œuvres du sculpteur Chinard de Lyon, 1756-1813, pavillon de Marsan.

1913

PARIS
Acquisition et commandes de l'Etat livrées en 1913, Ecole des Beaux-Arts.

1915

SAN FRANCISCO
Panama Pacific Exposition.

1924-25

SAN FRANCISCO
Inaugural Exposition of French Art in the California Palace of the Legion of Honor, Lincoln park.

1926

PARIS
Louis-Philippe, galerie Charpentier, 16 juin-10 juillet.

1931

NICE
Le Second Empire, musée Masséna, mars-avril.
PARIS
Bourdelle, préface d'André Suarès, Orangerie des Tuileries, 14 février-6 avril.
Degas, portraitiste et sculpteur, Orangerie des Tuileries, préface de P. Jamot, juillet.

1932

PARIS
Joseph Bernard, 1866-1931, Orangerie des Tuileries, février-mars.

1933

PARIS
Le décor de la vie sous la IIIe République de 1870 à 1900, Arts décoratifs, avril-juillet.

1934

PARIS
Art animalier ancien, Museum d'histoire naturelle.

1936

PARIS
« Les erreurs monumentales du XIXe siècle à Paris », galerie des Beaux-Arts.

1937

PARIS
Exposition Degas. Mars-avril. Orangerie des Tuileries. Mme Bouchot-Saupique, Mme Delaroche-Vernet, Paul Jamot.

1939

AMSTERDAM
« Rondam Rodin » Tentoonstelling Honderd Jaar Fransche sculptuur. Stedelijk museum. Juin-sept.

1940

BRUXELLES
Cent ans de Sculpture française 1833-1939 (suite d'Amsterdam), Palais des Beaux-Arts.

PARIS
Centenaire Monet-Rodin. Orangerie des Tuileries au profit de l'entr'aide des artistes.

1942

PARIS
Le ballet et la danse à l'époque romantique. Janv.-avril, musée des Arts décoratifs, Serge Lifar.

1946

PARIS
Les Goncourt et leur temps, *pavillon de Marsan, musée des Arts décoratifs. Cinquantième anniversaire de la mort d'Edmond de Goncourt, mort en 1896 à Champrosay*. Flammarion, préface de Max Terrier.

1951

PARIS
Camille Claudel, musée Rodin, nov.-déc.

1953

COMPIÈGNE
Le temps des crinolines, musée national du château, 1er juillet-30 septembre.

1954

VALENCIENNES
Jeunesse de Carpeaux, musée des Beaux-Arts de Valenciennes.

1955

DIJON
François Rude, 1784-1855, Commémoration du centenaire, musée des Beaux-Arts.
PARIS
J.-B. Carpeaux, 1827-1875, Petit Palais.
Bonnard, Vuillard et les Nabis, musée national d'Art moderne.
PONT-AVEN
Gauguin et ses amis, hôtel de ville.

1956

NICE
J.-B. Carpeaux. Musée des Ponchettes.
PARIS
Barye. Sculptures. Peintures et aquarelles des collections publiques françaises. Musée du Louvre, oct. 56 à fév. 57.

1957

DIJON
Alphonse Legros, mai-oct., musée des Beaux-Arts.
PARIS
Charles Baudelaire. Bibliothèque nationale. Préface de Julien Cain, déc.-mars 58.
Daumier, sculpteur lithographe et dessinateur. Galerie Sagot-Le Garrec, Georges Duhamel de M. Gobin, 14 juin-13 juillet.
Rodin, ses collaborateurs et ses amis. Musée Rodin.

Le Second Empire de Winterhalter à Renoir, musée Jacquemart-André, mai-juin.

1958

COURBEVOIE
Hommage à Carpeaux. Musée Roybet-Consuelo Fould, oct.

1959

LONDRES
The romantic mouvement. Tate gallery.

1960

NICE
Centenaire de la réunion du comité de Nice à la France. *Le Second Empire*.
SAINT-ÉTIENNE
« Cent sculpteurs de Daumier à nos jours ». Catalogue par Maurice Allemand. Musée d'art et d'industrie.
PARIS
L'Art de 1884 à 1914. Les sources du XXe siècle. Musée national d'Art moderne.

1961

PARIS
Charles Garnier et l'Opéra. Bibliothèque de l'Opéra avec le concours de l'Académie d'architecture pour le centenaire de l'Opéra.
Hommage à Aristide Maillol. Musée national d'Art moderne. 23 juin-2 octobre.
VICHY
D'Ingres à Renoir. La vie artistique sous le Second Empire. Pavillon Napoléon. Juin-août.

1962

PARIS
Rodin inconnu. Musée du Louvre. Déc.-janv.

1963

MARSEILLE
Renoir, peintre et sculpteur. Musée Cantini. Juin-sept.

1964

PARIS
Dessins de sculpteurs, de Pajou à Rodin. XXXII exp. du cabinet des dessins, musée du Louvre.

1965

PARIS
Jules Dalou (1838-1902). Mallett at Burdon house limited. 20 mars-15 avril. Gie Heim, 109, Faubourd Saint-Honoré. Préface de Philippe Jullian. Intr. de Ciechanowiecki. 12-23 oct., New York - Hammer Gie.
Eugène Viollet-le-Duc, 1814-1879. Hôtel de Sully. Caisse nationale des MH. Mai-juillet.

1966

LONDRES
Gauguin and the Pont Aven Group. Tate Gallery.
PARIS
David d'Angers. Hôtel de la Monnaie. Juin-sept.
Hommage à Jean-Louis Brian, sculpteur, 1805-1864. Académie des Beaux-Arts. Juin-juil.
ZURICH
Pont-Aven, Gauguin und Sein Kreis in der Bretagne. Kunsthaus.

1967

NICE
Rodin et son temps. Palais de la Méditerranée. Déc. 67 à janv. 68. Prévace C. Goldscheider.
PARIS
La médaille en France de Ponscarme à la fin de la Belle Epoque. Hôtel de la Monnaie. Juin-sept.

1967-68

PARIS
Vingt ans d'acquisitions au musée du Louvre. Orangerie des Tuileries. 16 déc.-mars 68.

1969

CAMBRIDGE
Daumier sculpture. A critical and comparative study. By Jeanne L. Wasserman. Fogg art museum. Assisted Joan M. Lukach and Arthur Beale. 1er mai-23 juin.
PARIS
Degas. Orangerie. 27 juin-15 sept. Avant-propos par A. Parrot. Préface H. Adhemar. Catalogue par H. Olivier, G. Monnier, M. Beaulieu.
Georges Lacombe le nabi sculpteur. Galerie Pacitti.

1970

BREST
Bourdelle : sculptures, dessins. Palais des Arts et de la culture, mai-sept.

1971

LOUISVILLE
Nineteenth century french sculpture monuments for the middle clan. J.B. Speed art museum Louisville Kentucky. 2 nov.-5 déc. Intr. de Ruth Mirolli, university of Maryland.

1972

DAYTON
Jean-Léon Gérôme, 1824-1904. Organisée par Bruce H. Evans. Textes et commentaires Gerald M. Ackerman. Essais Richard Ettinghausen. Dayton art institute, nov.-déc. 1972. Minneapolis inst. of arts, janv.-mars 1973. Walters art Gallery, avril-mai 1973, Baltimore.
LONDRES
The age of neo-classicism. Royal academy Victoria and Albert. 9 sept.-19 nov. The arts council of Great Britain. Sculpture Gerard Hubert.
PARIS
Centaures, chevaux et cavaliers. Musée Bourdelle.

1973

AUTUN
Louis de Monard, sculpteur 1873-1939. Etienne de Martenne, peintre 1868-1920. Musée Rodin. Catalogue par G. Vuillemot.
BRIVE
Napoléon III, 1808-1873. Second Empire, 1852-1870. 12 mai-12 juillet. Musée Ernest Rupin.
LONDRES
Pioneers of modern sculpture, par A. Elsen. Hayward gallery. 20 juil.-23 sept.

1973

PARIS
Salon des artistes français. Rétrospective (fondation en 1881). Tricentenaire du Salon. Grand Palais.
Joseph Bernard, musée Rodin, Cécile Goldscheider, Jean Bernard, Stanislas Fumet (1928).
Sculptures de peintres, musée Rodin, Cécile Goldscheider.

1974

NICE
Henri Matisse, sculptures, musée Matisse, Colette Audibert, Henri Benardi, Jean Leymarie.
PARIS
Jean-Léon Gérôme, 1824-1904. Sculpteur et peintre de « l'art officiel », 25 avril-15 mai.
« La Bande à Schnegg, musée Bourdelle, juin-sept., Michel Dufet.
L'œuvre de Rupert Carabin, 1862-1932, galerie du Luxembourg, Yvonne Brunhammer, Colette Merklen.
ROCHECHOUART
Aristide Maillol, centre artistique et littéraire de Rochechouart, 30 mars-3 juin.

1975

CAMBRIDGE
Metamorphoses in XIX century sculpture, Fogg art museum, Jeanne L. Wasserman, Harvard university Press, Préface de Jacques de Caso « Serial sculpture in Nineteenth century France » 19 nov.-17 janv.
CLEVELAND
Traditions and Revisions. Themes from the History of sculpture. The Cleveland museum of art. H.W. Janson et G.P. Weisberg.
PARIS
Un siècle de bronzes animaliers (1875-1975). Galerie Paul Ambroise.
Degas. Galerie Schmitt.
Société des Artistes Indépendants. 86e exposition Grand Palais, 7 mars-27 mars : *La femme peintre et sculpteur du XVIIe au XXe*.
« Sur les traces de Jean-Baptiste Carpeaux », *Grand Palais, 11 mars-5 mai*.
Henri Matisse, dessins et sculptures. *Musée d'Art moderne, D. Bozo, N. Barbier, D. Fourcade, I. Monod-Fontaine*.
ROCHECHOUART
H. Daumier. Centre artistique et littéraire de Rochechouard.
TROYES
Un ornemaniste français du XIXe siècle, Frédéric Eugène Piat, musée des Beaux-Arts, nov. 75-Janv. 76, J.P. Sainte-Marie, n° 2 des Cahiers des musées de Troyes.
VALENCIENNES
Dessins de Jean-Baptiste Carpeaux à Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

1976

CALAIS
Un siècle de dessins de sculpteurs. 1850-1975, musée des Beaux-Arts, fév.-mars.
MELUN
Exposition des dessins de Chapu, 22 oct.-7 nov.
PARIS
Le Symbolisme en Europe.
Rotterdam, M. Boymans, nov. 75-janv. 76.
Bruxelles, M. Royaux des Beaux-Arts, janv.-mars.
Baden-Baden , Staatliches Kunsthalle, mars-mai.
Paris, Grand Palais, mai-juillet.
L'Amérique vu par l'Europe Grand Palais, 17 sept.-3 janv. 77.
L'Animal de Lascaux à Picasso, Museum, 15 juin 76-7 janv. 77.
Le Parisien chez lui au XIXe siècle. 1814-1914. Archives nationales, Hôtel de Rohan, nov. 76-fév. 77.

1977

CAGNES-SUR-MER
Rétrospective Richard Guino. Sculptures. Dessins. Maison de Renoir aux Colettes, 6 août-2 oct.
CALAIS
Auguste Rodin. Le Monument des Bourgeois de Calais (1884-1895) dans les collections du musée Rodin et du musée des Beaux-Arts de Calais.
Calais : 17 déc.-19 mars 78.
Paris : 27 avr.-25 sept.
LE CREUSOT
La Représentation du travail. Mines, forges, usines. Centre national de Recherche d'Animation et de Création pour les Arts Plastiques. (C.R.A.C.A.P. Ecomusée de la communauté Le Creusot-Montceau-les-Mines. Château de la Verrerie, Le Creusot, sept. 77-fév. 78.
LONS-LE-SAULNIER
Joseph Perraud et son temps, 1819-1876.
Musée municipal, mars-automne.

MARCQ-EN-BARŒUL
Auguste Rodin, 1840-1917, Sculptures et dessins. Fondation Anne et Albert Prouvost. 23 avr.-17 juil., avec le musée Rodin.
PARIS
Le Post Impressionnisme, Palais de Tokyo, juin 77-86.
Trésors et chefs-d'œuvre de l'Assistance publique, 13, rue Scipion.
Alexandre-Théophile Steinlen, 1859-1923., musée du Vieux Montmartre, juin-sept.
TROYES
Sculpture du XIXe siècle, musée des Beaux-Arts. Petit journal.

1978

ALBI
Théophile Alexandre Steinlen, musée Toulouse-Lautrec.
AMIENS
Année Jules Verne. 150e anniversaire. Bibliothèque municipale.
PARIS
Les Barbus, musée Bourdelle. Juin-sept.
Hommage à Bartholdi. Naissance de la statue de la Liberté. Mairie du XVII, 23 sept.-27 oct. Marie-Claude Dane.
Le Monde des Gares. Centre national d'Art et de Culture Georges-Pompidou. CCI. 13 déc.-9 avr.
PARIS
Atlantes et cariatides de Paris sous le Second Empire et la Troisième République. Petit journal nouvelle série n° 71, Palais de Tokyo, musée d'Art et d'Essai, 15 nov.-78-79.
Autour de quelques œuvres du Second Empire. Palais de Tokyo, musée d'Art et d'Essai. Petit journal n° 2, nouvelle série, n° 70, 15 nov.-22 oct.
PHILADELPHIE
L'Art en France sous le Second Empire.
Philadelphia, Museum of Art, 1er oct.-26 nov. 78.
Detroit, Institute of Arts, 18 janv.-18 mars 79.
Paris, Grand Palais, 11 mai-13 août 79.

1979

BEAUVAIS
Le sculpteur Max Blondat. 1872-1925. Du modern style à l'art déco. Musée départemental de l'Oise. Claude Blondat, Alice Fleury, Bruno Foucart, Marie-José Salmon.
BERLIN-EST
Auguste Rodin, 12 mai-16 août. Staatlichen Museen, Claude Keisch.
GRENOBLE
Honoré Daumier. Maison de la culture. 17 mai-13 juil. en collab. avec l'Association Historique et critique des Arts. *L'expo journal n° 4.*
LE PUY
Jean Antoine Cubisole 1811-1877. Musée Crozatier, 20 mai-10 août, François Xavier Amprimoz.
LONGWY
Le statuaire Paul Aubé né à Longwy en 1837. Musée municipal de Longwy, 27 oct. 1979-27 oct. 1980. Claude Allut-Jacolin, Maurice Noël, Jacques Peiffer.
LOUVIERS
Collection de sculptures. Musée de Louviers, 14 juil.-30 sept.
MARSEILLE
Daumier et ses amis républicains. Musée Cantini, 1er juin-31 août.
MENTON
Daumier et la sculpture. Palais Carnolès. Musée d'art ancien et moderne, 23 juin-23 sept.
MILAN
Mostra di Medardo Rosso, Palazzo della Permanente.
PARIS
Le « Gothique » retrouvé avant Viollet-le-Duc. Hôtel de Sully, 31 oct.-17 fév.
Le prince impérial. 1856-1879. Musée national de la Légion d'Honneur et des Ordres de chevalerie, 8 déc.-2 mars 80.
Rodin et l'Extrême-Orient, musée Rodin, 4 avril-2 juil. Claudie Judrin, Monique Laurent.
Images de Jeanne d'Arc. Hommage pour le 550e anniversaire de la libération d'Orléans et du Sacre. Hôtel de la Monnaie, juin-sept. Régine Pernoud.
L'Art en France sous le Second Empire. Grand Palais, 11 mai-13 août, Philadelphia Museum of Art, 1er oct.-26 nov. 78. Detroit Institute of Art, 18 janv.-18 mars 79.
L'Art démoniaque des origines à nos jours, Le Louvre des Antiquaires, 28 sept.-12 nov. 79 J.-P. Favant, J. Deval, Roland Villeneuve.
Paris-Moscou. 1900-1930. 31 mai-5 nov. Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou.
Hommage à Mme Léon Bertaux, 1825-1909, Fondatrice de l'U.F.P.S. en 1881. 95e Salon Union des femmes Peintres, Sculpteurs, Graveurs, Décorateurs, musée du Luxembourg, 17 mai-7 juil.
PERPIGNAN
Maillol au Palais des rois de Majorque, musée Hyacinthe Rigaud, 15 mars-30 mai. John Rewald.
RICHEMOND
Loï Fuller : Magician of light. Virginia Museum, 12 mars-11 avril.
VALMONDOIS
Honoré Daumier, 1808-1879. Sculptures, dessins, lithographies, peintures. Mairie de Valmondois, 10-25 fév. Mireille Samson.
VEZELAY
Sculptures oubliées de Vezelay. Salle du cloître. Etude des copies de Michel-Pascal.

1980

BELFORT
Le lion de Belfort - Bartholdi 1880-1980. Château de Belfort, 6 juin-7 sept.
CLERMONT-FERRAND
Nos ancêtres les Gaulois, musée Bargoin, 25 juin-30 sept. Antoinette Ehrard, Marie-Laure Hallopeau.
EPINAL
Honoré Daumier, 1808-1979, Musée départemental des Vosges, Musée international de l'imagerie d'Epinal, Epinal.
FRIBOURG
Marcello (1836-1879). Adèle d'Affry, duchesse de Castiglione Colonna. Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, 20 juin-28 sept. Paris, musée Rodin, 22 oct-5 janv. 81. Michel Terrapon, Henriette Bessis.
LOS ANGELES
The Romantics to Rodin French Nineteenth Century Sculpture from North American Collection. Peter Fusco, H.W. Janson.
Los Angeles County Museum, 4 mars-25 mai 1980.
Minneapolis Institute of Arts, 25 juin-21 sept. 80.
The Detroit Institute of Arts, 27 oct.-4 janv. 81.
Indianapolis Museum of Art, 22 fev.-29 avril 81.
MONT-DE-MARSAN
Le Second Empire. Essor des Landes, 1852-1870. Donjon Lacataye, déc. 80-fév. 81.
MUNICH
Nancy 1900 Jugendstil in Lothringen zwischen historismus und art deco. Stadtmuseum, 28 août-23 nov.
NEW-YORK
Christian imagery in French Nineteenth Century art 1789-1906. Shepherd Gallery.
NICE
J.-B. Carpeaux. Galerie des Ponchettes, été. Jean Forneris, Claude Fournet, Jacques Ginepro.
PARIS
Viollet-le-Duc. Grand Palais, 19 fév.-5 mai.
Naudin, Audoux, Baffier, Lapaire, Adam. Mairie du 1er arr^t. Org. par le Cercle amical du Berry, François Escoube.
Regards sur la photographie en France au XIXe siècle. Petit Palais, 18 sept.-23 nov.
SAINT-ETIENNE
Daumier et l'Europe. Maison de la Culture et des Loisirs, 23 janv.-24 fév. Jean Cherpin.
TOURS
L'Orientalisme dans les collections des Musées de Tours. Musée des Beaux-Arts de Tours, 3 avril-8 juin, Catherine Legrand.

1981

AUXERRE
Sculpture au XIXe siècle. Une certaine mémoire d'Auxerre. Chapelle des Visitandines, 18 juil.-13 sept.
BOULOGNE-BILLANCOURT
Bernard Joseph ou le Pouvoir du Rythme. Centre Culturel, 27 mai-25 juin.
JARVILLE
Fleurs de fonte. La fonte d'ornement au XIXe siècle. Musée du Fer, 22 mai-30 sept. Albert France-Lanord, Annette Laumon.
LONDRES
Interiors, Chez Hazlitt, Gooden £ Fox. St James, 6 nov.-11 déc.
MONT-DE-MARSAN
La Femme artiste, d'Elisabeth Vigée-Lebrun à Rosa Bonheur, Donjon Lacataye, nov.-fév. 82. Henri Amann.
NEVERS
Œuvres de Jean Baffier, 1851-1920 au Musée municipal de Nevers. Coulanges-lès-Nevers.
PARIS
Equus, Le Louvre des Antiquaires.
SAINT-PAUL-DE-VENCE
Sculpture du XXe, 1900-45, Tradition et ruptures. Fondation Maeght, 4 juil.-4 oct.
VIENNE
Joseph Bernard, 1866-1931, Exp. du Cinquantenaire, 1931-1981. Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 11 juil.-12 sept.
VESOUL
Jean Léon Gérôme, 1824-1904, peintre, sculpteur et graveur, ses œuvres conservées dans les collections françaises publiques et privées. Dr Cugnier.
WASHINGTON
Rodin Rediscovered, Albert E. Elsen Editor. National Gallery of Art. Juin 81-mai 82.
Albert Alhadeff, Ruth Butler, Jean Chatelain, Sidney Geist, Rosalin Frankel Jamison, Claudie Judrin, Monique Laurent, Joanne Culler Paradise, Anne Pingeot, Daniel Rosenfeld, Kirk Varnedoe.

1982

CALAIS
De Carpeaux à Matisse. La sculpture française de 1850 à 1914 dans les musées et les collections publiques du Nord de la France. Calais, 18 mai-6 juin ; Lille, 12 juin-19 sept. ; Arras, 1er oct.-22 nov. ; Boulogne-sur-Mer, 5 déc.-30 janv. 1983 ; Paris, musée Rodin, 1er mars-juin.
Dominique Vieville, Anne Pingeot, Chantal Martinet, Antoinette Le Normand-Romain, Louis-Michel Gohel, Françoise Maison.
CANTERBURY
The Sculptures of Degas. Arts Council exhibition,

27 mars-1er mai, Royal Museum.
8 mai-12 juin, City Museum and Art Gallery.
22 juin-18 juil., Castle Museum.
5 août-4 sept., Hunterian Museum and Art Gallery.

CHÂLONS-SUR-MARNE
Ernest Dagonet, Sculpteur châlonnais, 1856-1926. Musée municipal, 12 mars-12 avril.

MARSEILLE
L'Orient des Provençaux, les expositions coloniales. Vieille Charité.

NANTES
Orients. Musées des Beaux-Arts, juin-sept.

PARIS
Centenaire de la reconstruction de l'Hôtel de Ville, 1882-1982. Hôtel de Ville.
Hommage à Léon Gambetta. Musée du Luxembourg, 18 nov.-9 janv. Odile Schmitz, Christian Lassalle.
Ugolin. Musée Rodin. Cabinet des dessins n° 2, 17 nov.-14 fév.

TOULOUSE
Toulouse et l'art médiéval de 1830 à 1870, Musée des Augustins, oct. 82-janv. 83.

TROYES
Sculptures du XIXe des collections du Musée. Musée des Beaux-Arts, 3 juil.-22 nov.

1983

AUXERRE
Edmé Marie Cadoux, 1853-1939. Sculpteur de notre région. Musée Leblanc-Duvernoy, 3 sept.-31 oct., Marie-Claude Garderet.

CLERMONT-FERRAND
Louis Charles Antoine Desaix Général. Gérard Tisserand, Antoinette Ehrard.

LE MEE
Chapu. Dessins, Sculptures, Résidence des Personnes âgées, 15 janv.-6 fév.

MEUDON
20 sculpteurs et leurs fondeurs, Hommage à la Fonderie. Musée d'Art et d'Histoire.

PARIS
Catalogue sommaire illustré des nouvelles acquisitions du Musée d'Orsay, 1980-83. Palais de Tokyo. Michel Laclotte, Geneviève Lacambre, Philippe Thiébaut.

POITIERS
Sculptures des XIXe et XXe siècles. Musée Ste Croix, 28 juin-15 sept. *Catalogue des sculptures des XIXe et XXe siècles dans les coll. des musées de la ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, Blandine Chavanne, Bruno Gaudichon.
« S. comme Salomé » Salomé dans le texte et l'image, 1870-1914. Université de Toulouse-Le Mirail. Centre de promotion de la Recherche scientifique. Mireille Dottin. UER Lettres modernes.

PUTEAUX
La perspective de la Défense dans l'Art et l'Histoire. Nanterre, Archives du département des Hauts-de-Seine. Georges Weil, Denis Lavalle.

VALENCIENNES
Quand les grands étaient petits. Dessins d'élèves des Ecoles académiques de Valenciennes de 1785 à 1913. Centre municipal d'art et loisirs, 14 janv.-2 fév. Jean-Claude Poinsignon.

VILLENEUVE-SUR-LOT
Collections permanentes, dépôts de l'Etat, dons, acquisitions, Musée Rapin, juillet-sept.

1984

ANN-ARBOR
The Artistic revival of the woodcut in France, 1850-1900. University of Michigan Museum of Art. New Haven, Baltimore.

BORDEAUX
50 ans d'art Espagnol, 1880-1936. Galerie des Beaux-Arts, 11 mai-1er sept.

BRUXELLES
L'orientalisme et l'africanisme dans l'art belge XIXe et XXe siècles. Galerie C.G.E.R., 14 sept.-11 nov.

FRANCFORT-SUR-Le-MAIN
Medardo Rosso, 1858-1928. Frankfurter Kunstverein. Steinernes Haus am Römerberger, 20 janv.-11 mars.

MARTIGNY (Suisse)
Rodin, Fondation Pierre Granadda, 12 mai-7 oct. Pierre Gassier.

NEW YORK
« Primitivism » in 20th century art, affinity of the Tribal and the Modern, The Museum of Modern Art, 2 vol.

PARIS
Nouvelles acquisitions du Département des Sculptures, 1980-83, Musée du Louvre.
Camille Claudel (1864-1943). Musée Rodin, 15 fév.-11 juin. Poitiers, musée Ste Croix, 26 juin-15 sept. Bruno Gaudichon, Monique Laurent.
L'Art culinaire au XIXe. Mairie du IIIe, 19 avril-20 mai.

PAU
Ernest Gabard, 1879-1957. Musée des Beaux-Arts, Philippe Comte, 16 fév.-21 avr. Frédéric Chalaron, Danièle Devynck.

RIOM
Eugène Rouher, 1814, Riom 1884, musée Francisque Mandet.

ROME
Debussy e il simbolismo. Villa Médicis, Guy Cogeval, F. Lesure.

TOURS
Quatre années d'enrichissement et restaurations récentes. Musée des Beaux-Arts, 12-nov. 84-20 janv.85.

VERSAILLES
Georges Lacombe, 1868-1916. Musée Lambinet, 28 mai-8 juil. Joelle Ansieau, Catherine Gendre.

WASHINGTON
Degas The Dancers. National Gallery of Art. George T.M. Shackelford.

1985

BERLIN
Zwischen Fahrrad und Fliessband: Kunst und Gesellschaft in Frankreich, 1889 bis 1937. (« Entre la bicyclette et le travail à la chaîne. L'art et la Société en France de 1889 à 1937 »). Neue Gesellschaft für bildende Kunst.

BERNE
Camille Claudel. Auguste Rodin. Dialogues d'artistes. Résonances. Kunstmuseum, 16 mars-19 mai. Sandor Kuthy.

EDIMBOURG
French connections. Scotland and the arts of France. Royal Scottish Museum.

GENEVE
Statues de Chair. Sculptures de James Pradier, 1790-1852. Musée d'art et d'histoire, 17 oct.-2 fév., Paris.
Musée du Luxembourg, 28 fév.-4 mai. Jacques de Caso, Guillaume Garnier, Claude Lapaire, Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, Douglas Siler.

IXELLES
1770-1830, Autour du néoclassicisme en Belgique. Musée communal des Beaux-Arts, 14 nov.-8 fév.

LILLE
Un palais pour un musée. Musée des Beaux-Arts, 1885-1985. Aude Cordonnier, Hervé Oursel, Annie Scottez.

NEW YORK
Nineteenth Century French and Western European Sculpture in bronze and other media. Shepherd Gallery, Elisabeth et Robert Kashey, Marie Busco.

PARIS
Andrea Solario en France. Musée du Louvre. Sylvie Beguin. *Les Dossiers du département des peintures*, n° 13.
La gloire de Victor Hugo. Grand Palais. 1er oct.-6 janv. Pierre Georgel.

SAINT-GERMAIN-EN-LAYE
Le Chemin de Gauguin, genèse et rayonnement. Musée départemental du Prieuré. 7 oct.-2 mars.

1986

LONDRES
Rodin. Hayward Gallery. Nov. 86-fév. 87.
Arts Council. Catherine Lampert. Candie Judrin.

NEW YORK
From Courbet to Cézanne. A preview of the Musée d'Orsay. The Brooklyn Museum. Dallas Museum of Art. Guy Cogeval.
Exposition commémorative du centenaire de la statue de la Liberté. N.Y. National Library, 19 juin-août 86. Musée des Arts décoratifs, 28 oct.-31 janv. 87.

INDEX

ABADIE, Louis, architecte
p. 248.
ABBEMA, Louise, sculpteur
p. 349.
ABEL
Cat 130.
ABSOLUTION
Fig 121.
ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS
Cf. PARIS, Académie des Beaux-Arts.
ACADÉMIE DE FRANCE À ROME
Cf. ROME, Académie.
ACCIDENT
Fig 395.
ACHILLE
Fig 338.
ADAM-SALOMON, Anthony SAMUEL dit, sculpteur et photographe
Fig 10□
p. 408 (ch. I,2) note 1.
AFFRE, Mgr
Fig 326
p. 282.
ÂGE D'AIRAIN
p. 71.
AFFRY, Adèle d'
Cf. **MARCELLO**.
ÂGE MÛR
Cat 239
pp. 378-379, 392.
AGEN, musée
p. XIV.
AIGLE
Cf. *CHASSE*
AIX-EN-PROVENCE, musée Granet
Fig 338, 390
pp. XXIII, XXV.
AIX-LES-BAINS, musée Faure
Cat 206.
ALAPHILIPPE, Camille, sculpteur
Cat 89.
Camille ALAPHILIPPE
Tours 1874 - Algérie? après 1924
Bibliographie : exp. 1984, Tours, p. 32
Où sont les œuvres d'Alaphilippe ?
EN FRANCE
Musées : Paris (Petit Palais) ; Tours (fonds principal)
Autres lieux : Paris (Hôtel Ceramic, 34, avenue de Wagram) ; Toulouse (cimetière de Salonique) ; Tours (basilique Saint-Martin, parc Mirabeau)
À L'ÉTRANGER
Algérie (?).
ALBE, duchesse d'
Fig 317.
ALBERT-LEFEUVRE, Louis-Etienne-Marie, sculpteur
p. 360.
ALENÇON, musée des Beaux-Arts et de la Dentelle
Cat 171.
ALEXANDRE, Arsène, critique
pp. 157, 419 (ch. IX,2), note 4, 424, notes 10, 11, 22.
ALLAR, André-Joseph, sculpteur
p. 56.
ALLOUARD, Henri, sculpteur
p. 154.
ALPHAN, Adolphe, directeur des travaux de Paris.
Fig 275.
ALSACE
Cf. *SOUVENIR.*
AMANY, Bayadère
Cat 151
p. 349.
AMIENS, musée de Picardie
Fig 6□
pp. XXIII, XXIV.
AMOUR
Fig 36□.
AMOUR PIQUÉ
Fig 16□.
AMOUR TOURMENTANT L'ÂME
Fig 57.
AMSTERDAM, Historisch Museum
Cat 177.
AMSTERDAM, Stedelijk Museum
Cat 47.
ANDROMAQUE
Cat 179.
ANDROMÈDE
Fig. 69.
ANGE
Cat 131
ANGERS, cathédrale Saint-Maurice
Cat 204.
ANGERS, musée des Beaux-Arts et galerie David d'Angers
Cat 174, 175, 190, 195
Fig 50, 175, 324, 349, 351
pp. XIX, XXIII, XXIV.
ANGERS, ville d'
p. XXIII.
ANGIVILLER, comte Charles-Claude Labillarderie d', directeur général des bâtiments et jardins de Louis XVI
p. 313.
APOLLON
Fig 129, 343
p. 330.
APOLLON ET LES ARTS ENTOURANT LES ARMES DE L'ITALIE
Cat 90.
APOLLON ET PÉGASE
Fig 373.
APPRENTI
Cat 221.
ARABE D'EL AGHOUAT
Cat 82.
ARAGO, Etienne, conservateur du musée du Luxembourg
p. 410 (ch. III,1), note 3.
ARAGO, François, savant et homme politique
p. 421 (ch. XI), note 6.
ARC DE TRIOMPHE
Cat 90 à 105, 216
Fig 164 à 177
pp. 162 à 175.
ARCHITECTURE
Cat 114.
ARNAUD, Charles-Auguste, sculpteur
p. XII.
AROSA, Gustave, collectionneur
p. 397.
ASTRUC, Zacharie, sculpteur et critique
ATTENTION
Cat 5.
AU SEUIL DU MYSTÈRE
Fig 420.
AUBE (département)
p. 408, note 15.
AUBÉ, Jean-Paul, sculpteur
Fig 3□, 32, 149, 241
pp. 50, 217, 220, 222, 346, 408 note 15, 424 note 84.
AURIER, Albert, critique
pp. 380, 396.
AUTOMNE
Fig 115.
AUTOPORTRAIT
Cat 54
Fig 8□, 9□, 302, 412.
AUTUN, musée Rolin
p. XXIV.
AUVRAY, Louis, sculpteur et historien d'art
pp. XVIII, XX.
AUXERRE, musée d'Art et d'Histoire
Cat 208
p. XXIV.
AVIGNON, musée Calvet
Cat 2, 186.
AVIGNON, Notre-Dame des Doms
Fig 227.
BACCHANTE AUX LAURIERS
Cat 43.
BACCHUS
Cf. *TRIOMPHE*
BACCHUS ET LEUCOTHOÉ
Cat 13.
BAFFIER, Jean, sculpteur
Cat 222
Fig 287, 400
p. XIX

pp. 119, 251, 357, 358, 366, 389, 408 note 15.
Jean BAFFIER
Neuvy-le-Barrois 1851 - Paris 1920
Bibliographie : DESTHIEUX, 1933 ; BRINGUIER, 1981
Où sont les œuvres de Baffier ?
EN FRANCE
Musées : Bourges (fonds important) ; Châteauroux ; Nevers (fonds important) ; Paris (Galliera, Orsay)
Autres lieux : Paris (Faculté de Médecine, square Ferdinand Brunet) ; Sancoins.
BAIGNEUSE
Cat 47.
BAILLY, Charles-Elie, sculpteur
pp. 220, 222.
BALDUS, Edouard, photographe
Fig 186, 187, 190, 192, 193, 198
pp. 181, 190.
BALLESTEROS, Général
Cat 93.
BALZAC, Honoré de, écrivain
Fig 413
pp. 44, 251, 257, 268, 281, 362, 382, 392, 418 (ch. VIII,1) note 15, (ch. VIII,3) note 3, 420 (ch. XI) note 3.
BAPTÊME DU CHRIST
Cat 137.
BARBEDIENNE, Ferdinand, fondeur-éditeur
pp. 80, 81, 85, 87, 88, 89, 92, 93, 415 note 46.
BARENTIN, le musée dans la rue
Cat 213.
BARLACH, Ernst, sculpteur
pp. 326, 329, 421 (ch. XI) note 16.
BARRE, Jean-Auguste, sculpteur
Cat 144, 146 à 148, 150 à 152
Fig 289
pp. 257, 260, 349, 408 note 15, 418 (ch. VIII,1) note 1.
Jean-Auguste BARRE
Paris 1811 - Paris 1896
Bibliographie : LAMI XIX, I, 1914 pp. 45-53
Où sont les œuvres de Barre ?
EN FRANCE
Musées : Compiègne (château) ; Dijon ; Marseille ; Nice ; Paris (Arts décoratifs, Carnavalet, Louvre) ; Rennes ; Versailles (château)
Autres lieux : Dreux (chapelle royale) ; Paris (cimetières Montparnasse et Père-Lachaise, église Sainte-Clothilde, fontaine Saint-Michel, Institut, jardin des Plantes, palais du Luxembourg, théâtre Français) ; Rodez ; Rueil-Malmaison (église) ; Saint-Cloud (parc)
À L'ÉTRANGER
Etats-Unis : San Francisco (Fine Arts Museum).
BARRÈS, Maurice, écrivain
p. 415 (ch. V,2) note 1.
BARRIAS, Louis-Ernest, sculpteur
Cat 84, 169, 215
Fig 31, 55, 236, 237, 312, 385, 386
pp. 36, 41, 52, 69, 116, 216, 217, 220, 225, 226, 345, 350, 408 note 15, 409 (ch. II,2) note 8, 410 (ch. III,1) note 3, 424 note 80.
Louis-Ernest BARRIAS
Paris 1841 - Paris 1905
Bibliographie : SOUBIES, 1905 ; LAFENESTRE, 1908 ; LAMI, XIX, I, 1914, pp. 53-61 ; DEBRIE, 1981
Exposition : 1908, Paris, Grand Palais
Où sont les œuvres de Louis-Ernest Barrias ?
EN FRANCE
Musées : Bourbon-Lancy ; Calais ; Dijon, Eu (château) ; Ivry (Dépôt des œuvres d'art de la Ville de Paris) ; Lille, Marseille, Montpellier (hôtel Sabatier) ; Nice (fonds d'esquisses) ; Paris (Carnavalet, Louvre, Orsay, Petit Palais) ; Pau ; Saint-Quentin ; Sens ; Versailles (château)
Autres lieux : Bonsecours près de Rouen ; Bordeaux ; Dreux (chapelle royale) ; Neuilly (hôtel de ville) ; Paris (cimetières Montmartre, Montparnasse, Père-Lachaise, Conservatoire de musique, Ecole des Beaux-Arts, églises du Sacré-Cœur, de la Sorbonne, Esplanade de la Défense, Grand-Palais, hôpital Sainte-Anne, jardin des Tuileries, square des Epinettes et Félix Desruelles) ; Poitiers
À L'ÉTRANGER
Danemark : Copenhague (Ny Carlsberg Glyptotek - fonds important) ; Etats-Unis : Baltimore (Walters art gallery) ; Madagascar : Tananarive (non vérifié) ; Pérou : Lima (non vérifié).
BARRIER, photographe
Fig 33□.
BARROILHET, Paul, chanteur
p. 320.
BARTHÉLÉMY, Raymond, sculpteur
Fig 48
pp. 36, 41.
BARTHOLDI, Frédéric-Auguste, sculpteur
Fig 382
pp. XI, XVI, XX
pp. 217, 220, 283, 408 note 15.
BARTHOLOMÉ, Albert, sculpteur
Cat 141
Fig 23□, 243 à 245, 339
p. XVIII
pp. 224, 226 à 230, 408 note 15, 422 note 31, 423 note 66.
Albert BARTHOLOMÉ
Thiverval (Seine-et-Oise) 1848 - Paris 1928
Bibliographie : DEMAISON, 1899 ; BENEDITE, 1899 ; CLEMEN, 1902 ; BUROLLET, 1974
Où sont les œuvres de Bartholomé ?
EN FRANCE
Musées : Béziers ; Bordeaux ; Brest ; Calais ; Le Creusot ; Paris (Arts décoratifs, Orsay, Petit Palais) ; Pau
Autres lieux : Barentin (cimetière) ; Belfort (cimetière de Bavilliers) ; Cognac (cour du musée) ; Cormeilles-en-Parisis ; Crépy-en-Valois (église de Bouilllant) ; Montbrison (avenue Alsace-Lorraine) ; Montlignon (cimetières) ; Paris (cimetières Montmartre, Montparnasse, Père-Lachaise, Palais de Justice) ; Saint-Jean-d'Angély (jardin public) ; Soissons (parc Saint-Crépin)
À L'ÉTRANGER
Danemark : Copenhague (Ny Carlsberg Glyptotek) ; Grande-Bretagne : Edimbourg (National Gallery of Scotland) ; Italie : Rome (Galleria Nazionale d'Arte Moderna) ; R.D.A. : Dresde (Gemäldegalerie Neue Meister) ; U.R.S.S. : Leningrad (Ermitage).
BARTOLINI, Lorenzo, sculpteur
Fig 337.
BARYE, Antoine-Louis, sculpteur
Cat 69, 75, 118 à 121, 192, 193, 194
Fig 189, 211, 263, 347
pp. XI, XVI, XX, 4, 29, 33, 85, 88, 89, 118, 129, 135, 139, 177, 180, 185, 193, 288, 301, 311, 312, 314, 318, 320, 324, 325, 354, 371, 372, 408 note 15, 411 (ch. III,4) note 8, 415 (ch. V,1) note 27, 421 (ch. XI) note 6, 423 note 68.
Antoine-Louis BARYE
Paris 1796 - Paris 1875
Bibliographie : LAMI XIX, I, 1914, pp. 69-85 ; BENGE, 1969 et 1984 ; PIVAR, 1974
Où sont les œuvres de Barye ?
EN FRANCE
Musées : Bayonne (Bonnat : fonds important) ; Bordeaux ; Calais ; Lyon ; Montpellier (fonds important) ; Paris (Arts décoratifs, Carnavalet, Louvre : fonds principal, Petit Palais) ; Le Puy-en-Velay
Autres lieux : Ajaccio ; Grenoble ; Marseille ; Paris (colonne de Juillet, église de la Madeleine, palais du Louvre)
À L'ÉTRANGER
Etats-Unis : Baltimore (Walters Art Gallery) et Washington (Corcoran Gallery) : fonds importants acquis du vivant de l'artiste.
BASHKIRTSEFF, Marie, sculpteur et peintre
p. XIX.
BATAILLE DE FLEURUS
Cat 105.
BATAILLE D'HÉLIOPOLIS
Cat 104.
BAUDELAIRE, Charles, écrivain
pp. 38, 72, 101, 251, 262, 299, 305, 325, 329, 337, 338, 355, 372, 380, 383, 392, 394, 395, 408 notes 18 et 41, 418 (ch. VIII,2) note 1, 420 note 7 et (ch. XI) note 5, 421 (ch. XI) note 8.
BAUDIN, Alphonse, homme politique
Cat 142
Fig 253 à 256
p. 281.
BAUJAULT, Jean-Baptiste, sculpteur
p. 225.
BAYADÈRE cf. *AMANY*
BAYONNE, musée Bonnat
Cat 49.
BEAUHARNAIS, prince Eugène de
Fig 278, 279.
BEAUVAIS, musée départemental de l'Oise
p. XIX.
BECQUET, Just, sculpteur
p. 38.
BEETHOVEN
Fig 359
p. 382.
BELFORT, musée des Beaux-Arts
p. 408 note 15.
BELLOC, Aristide, sculpteur
Fig 235.
BELLOC, Hilaire, directeur de la Petite École
p. 28.
BELLONE
Cat 86
Fig 160.
BÉNITIER
Cat 135, 136
Fig 208, 210.
BERCEUSE
Fig 389.
BERLIOZ, Hector, musicien
pp. 175, 409 (ch. II,2) note 4.
BERNARD, Émile, peintre et sculpteur
p. 398.
BERNARD, Joseph, sculpteur
Cat 48
Fig 137 A et B, 341, 346
pp. XIX, XXI
pp. 303, 305, 306, 307, 408 note 15.
Joseph BERNARD
Vienne (Isère) 1866- Boulogne-sur-Seine 1931
Bibliographie : Bernard, 1932 ; Exp. 1982, Calais, pp. 97 à 99 (bibl.) STOENESCO 1983.
Exposition : 1973, Paris, musée Rodin
Où sont les œuvres de Bernard ?
EN FRANCE
Musées : Belfort, Boulogne-Billancourt ; Calais ; Cambrai ; Chambéry ; Coubertin ; Grenoble ; Le Puy ; Lyon ; Montauban ; Nantes ; Paris (Art moderne de la ville de Paris, Orsay) ; Roubaix ; Vienne

Autres lieux : Bourges (Près Fichaux) ; Vienne.
BERNARD, Madeleine
p. 396.
BERNARDIN DE SAINT-PIERRE
Fig 284.
BERNHARDT, Sarah, actrice et sculpteur
Fig 40□
pp. 153, 395.
BERNIN, Lorenzo, sculpteur
pp. 205, 294, 419 note 46.
BERNSTAMM, Léopold-Bernard, sculpteur
Fig 285.
BERTALL, caricaturiste
Fig. 78□
p. XII.
BERTHELOT, Marcellin, chimiste et homme politique
p. 226.
BERTHOUD, Paul-François, sculpteur
Cat 60
Paul-François BERTHOUD, Paris 1870 - Paris 1939
Où sont les œuvres de Berthoud ?
EN FRANCE
Musées : Clermont-Ferrand ; Nemours ; Paris (Orsay).
BERTIN, Auguste Andréole Alphonse, bijoutier et collectionneur
p 395.
BESANÇON, musée des Beaux-Arts
Cat 55, 56
p. XV.
BESNARD, Charlotte, sculpteur
Fig 24□.
BÉVILLE-LE-COMTE
Fig 319.
BÉZIERS, musée
pp. XV, XIX.
BIARRITZ, rocher Cucurlon
Fig 231.
BIGOT, Alexandre, céramiste
pp. 157, 158.
BING, Siegfried, marchand-éditeur
p. 398.
BINGEN, Pierre, fondeur
pp. 157, 252-253.
BION, Louis Eugène, sculpteur
p. 202.
BLACAS D'AULPS, Pierre-Jean-Louis-Casimir duc de, Archéologue et ministre de la Maison du Roi
p. 419 (ch. IX,1) note 20.
BLANC, Charles, critique
pp. 154, 217, 341, 424 note 81.
BLAVETTE, Victor-Auguste, architecte
Fig. 284.
BLONDEL, Charles, architecte
Fig 282.
BLONDEL, François, architecte
p. 168.
BLOUET, Abel, architecte
p. 168.
BOILLY, Louis-Léopold, peintre
Fig 1□
pp. 4, 413 (ch. IV,1) note 10, 419 (ch. IX,1) note 4.
BOLLÈNE
Fig 366.
BOLOGNE cf. **Jean de BOLOGNE**
BONAPARTE, prince Roland, collectionneur
pp. 425 note 12 (ch. XIII,2) notes 12 et 42.
BONCHAMPS, Charles, marquis de, chef vendéen
Cat 173 à 175
Fig 323, 324
p. 282.
BONNARD, Pierre, peintre et sculpteur
p. 72.
BONNARDEL, Pierre, sculpteur
p. 36.
BONNASSIEUX, Jean-Marie-Bienaimé, sculpteur
Cat 162
Fig 46, 138, 215, 216, 222, 225, 228
pp. 29, 32, 33, 34, 35, 36, 47, 130, 235, 408 note 15 (ch. II,2) note 8, 415 (ch. V,2) note 2.
Jean-Marie-Bienaimé BONNASSIEUX, Pannissière (Loire) 1810 - Paris 1892
Bibliographie : ARMAGNAC, 1897 ; LE NORMAND, 1981, pp. 140 à 187 et 267 à 285 ; LE NORMAND-ROMAIN, 1982
Où sont les œuvres de Bonnassieux ?
EN FRANCE
Musées : Angers ; Chartres ; Lyon ; Paris (Louvre et Orsay) ; Roanne ; Saint-Étienne ; Troyes
Autres lieux : Bordeaux (cathédrale Saint-André) ; Boulogne-sur-Mer (basilique) ; Clermont-Ferrand (église Notre-Dame du Port) ; Dampierre (église) ; Dreux (chapelle royale) ; Feurs (église) ; Langres (cathédrale) ; La Flèche ; Lavaur ; Le Puy (rocher Corneille) ; Lyon (Bourse, cathédrale Saint-Jean, églises Saint-Dizier et Saint-Martin d'Ainay, place Saint-Jean) ; Montbrison ; Paris (Bibliothèque nationale, cathédrale Notre-Dame, cimetière Père-Lachaise, Ecole des Beaux-Arts, églises Notre-Dame des Victoires, Saint-Augustin, Saint-François-Xavier, Saint-Paul, Saint-Louis et Saint-Sulpice, jardin du Luxembourg, Palais de Justice et du Louvre, tour Saint-Jacques) ; Poitiers (cathédrale) ; Quillan ; Reims (église Saint-Thomas) ; Saint-Maurice-sur-Loire (église) ; Tarare (églises de la Madeleine et Saint-André).
À L'ÉTRANGER
Italie : Rome (prison Mamertine).
BONNASSIEUX, Lucile
Cat 162.
BONNET, Guillaume, sculpteur
Fig. 216.
BONTÉ
Cat 168.
BORDEAUX, musée des Beaux-Arts
Fig 367.
BORDEAUX, tour Pey Berlan
Fig 229.
BORDEAUX, Ville de
pp. 214-215.
BOSIO, Astyanas-Scévola, sculpteur
Fig 189, 313
p. 207.
BOSIO, François-Joseph, sculpteur
Cat 157, 159, 186
Fig 322
pp. 28, 33, 165, 408 note 15, 414 (ch. V,1) note 17.
François-Joseph BOSIO, Monaco 1768 - Paris 1845
Bibliographie : BARBARIN, 1910 ; LAMI, XIX, I, 1914, pp. 147-160 ; HUBERT, 1964, *les sculpteurs italiens...* ; HUBERT, 1985
Où sont les œuvres de Bosio ?
EN FRANCE
Musées : Auxerre ; Avignon ; Dijon ; Fontainebleau ; Malmaison ; Paris (Louvre, Marmottan) ; Pau (château) ; Saint-Omer ; Versailles (château)
Autres lieux : Boulogne-sur-Mer (colonne de la Grande Armée) ; Paris (arc du Carrousel, chapelle Expiatoire, colonne Vendôme, jardin des Tuileries, palais de Justice, place des Victoires)
À L'ÉTRANGER
Italie : Turin (Palais-Royal) ; Monaco : Musée national ; U.R.S.S. : Leningrad (Ermitage).
BOSTON, Museum of Fine Arts
Fig 426.
BOUCHARD, Henri, sculpteur
Fig 399, 408 note 15
p. 423 note 66.
BOTZARIS cf. *JEUNE GRECQUE*
BOUCHARDON, Edmé, sculpteur
p. 166.
BOUCHER, Alfred, sculpteur
pp. 158, 422, note 39.
BOUCHER, Jean, sculpteur
Fig 281.
BOUGAINVILLÉ, Louis Antoine, navigateur
pp. 393, 425 (ch. XIII,2) note 42.
BOUILLÉ, comte de, homme politique
p. 278.
BOUILLON, Théophile-Henri, sculpteur
Fig 274.
BOULANGER, Gustave, peintre
p. 395.
BOULANGER, Louis, peintre
p. 324.
BOULOGNE-SUR-MER, basilique Notre-Dame
Fig 222.
BOURCKE, diplomate danois
Fig 305.
BOURDELLE, Émile-Antoine, sculpteur
Cat 209, 236
Fig 8□, 343, 344, 357, 358, 359, 414
pp. XVIII, XIX, XXI, 111, 119, 157, 303, 306, 325, 330, 333, 382, 408 note 15, 411 (ch. III,7) note 3, 420 note 14.
Émile-Antoine BOURDELLE, Montauban 1861 - Le Vésinet 1929
Bibliographie : JIANOU et DUFET, 1975
Où sont les œuvres de Bourdelle ?
EN FRANCE
Musées : Albi ; Bourg-en-Bresse ; Dijon ; Grenoble ; Le Havre ; Limoges ; Lyon ; Montauban (fonds important) ; Montpellier ; Nice (Chéret) ; Orléans ; Paris (Bourdelle : fonds principal, Art moderne de la ville de Paris, Arts décoratifs, Carnavalet, Orsay, Petit Palais) ; Rouen ; Strasbourg ; Toulouse ; Valence
Autres lieux : Barentin ; Besançon ; Bordeaux (cathédrale) ; Briançon ; Coetquidan (Ecole Saint-Cyr) ; Marseille ; Montauban ; Montceau-les-Mines ; Morlaix ; Niederbruck (colline) ; Paris (Cours la Reine) ; Théâtre des Champs-Élysées) ; Varenne ; Vitry-le-François
À L'ÉTRANGER
Dans tous les grands musées d'Europe (en particulier à Prague), du Japon, des États-Unis. En Argentine : Buenos Aires.
BOURGEOIS, Charles Arthur, sculpteur
pp. 36, 41.
BOURGES, musée du Berry
Fig 324.
BOURICHÉ, Henri Joseph Jacques, sculpteur
p. XIX.
BOUSSOD et VALADON, marchands
p. 81.
BOUVARD Joseph-Antoine, architecte
Fig 264.
BOVERIE, Eugène-Jean, sculpteur
p. 408 note 15.
BRA, Théophile, sculpteur
p. XV
pp. 165, 414 (ch. IV,2) note 12, 415 (ch. V,1) notes 27 et 28.
BRANCUSI, Constantin, sculpteur
pp. 124, 305, 307.
BRANGER, photographe
Fig 38□.
BRESLAU, Louise, peintre
Fig 2□.

BRIAN, Jean Louis puîné, sculpteur
pp. 34, 36, 302.
BRIAN, Joseph, aîné, sculpteur
p. 34.
BRODEUSE
Fig. 388.
BROUSSAIS, docteur
Cat 71.
BRUAT, amiral Armand Joseph
Fig 329.
BRUEGHEL, Pierre
p. 422 note 36.
BRUNFAUT, Fernand, sculpteur
p. 423 note 65.
BÛCHERON
Cat 218
Fig 163.
BUCHEZ, Philippe, journaliste
p. 205.
BUGATTI, Rembrandt, sculpteur
Fig 39□
p. XII.
BUHOT, Louis, sculpteur
Cat 197.
BUONARROTTI cf. **MICHEL-ANGE**
BUREN, Daniel, sculpteur
p. 242.
BURGER, William cf. THORÉ
p. 76.
BURNE-JONES, Edouard, peintre
p.76.
BURTY, Philippe, critique
p. 424 note 84.
BUSSIÈRE, Ernest, sculpteur
Fig 5.
BYRON, Lord, écrivain
p. 202.
CABET, Martine
Cat 166.
CABET, Paul, sculpteur
Cat. 166
Fig 188
p. 51.
Paul CABET, Nuits-Saint-Georges (Côte-d'Or) 1815 - Paris 1876
Bibliographie : LAMI, XIX, I, 1914, pp. 219 à 223; LAVEISSIÈRE, 1980, pp. 86, 87
Où sont les œuvres de Cabet ?
EN FRANCE
Musées : Dijon (fonds important); Paris (Louvre et Orsay)
Autres lieux : Arras (cathédrale); Dijon; Fixin; Paris (cimetière Montparnasse, église de la Sorbonne, Opéra, Palais du Louvre, Tribunal de commerce).
CABUCHET, Émilien, sculpteur
p. 408 note 15.
CADOUX, Edmé-Marie, sculpteur
p. 408 note 15.
CAEN, musée des Beaux-Arts
Cat 85.
CAGNES, musée des Collettes
p. XX.
CAÏL, famille
p. 268.
CAILLÉ, Joseph-Michel, sculpteur
Cat 9
pp. 51, 52.
Joseph-Michel CAILLÉ, Nantes 1836 - Nantes 1881
Bibliographie : LAMI, XIX, I, 1914, pp. 227 et 228
Où sont les œuvres de Caillé ?
EN FRANCE
Musées : Nantes (Beaux-Arts : fonds principal, et Château); Paris (Petit Palais)
Autres lieux : Amiens (place Longueville); La Rochelle (Hôtel de Ville); Mont-Valérien; Paris (Hôtel de Ville, jardin du Ranelagh, palais du Louvre, immeuble place d'Estienne-d'Orves).
CAILLEUX, Alexandre-Achille-Alphonse de, peintre, directeur des Beaux-Arts
p. 255.
CAILLOUETTE, Louis Denis, sculpteur
p. 414 (ch. IV,2) note 12.
CAIN, Auguste, sculpteur
p. 410 (ch. III,1) note 3.
CAÏN et sa famille
Cat 132, 133, 134
Fig 407.
CALAIS, musée des Beaux-Arts et de la Dentelle
Fig 397
p. XXIV.
CALLAMARD, Charles-Antoine, sculpteur
Cat 90
p. XII, 292.
Charles-Antoine CALLAMARD, Paris 1769 ou 1776 (?) - Paris 1821
Bibliographie : LAMI, XIX, I, 1914, pp. 239-240; GABORIT, 1979.
Où sont les œuvres de Callamard ?
EN FRANCE
Musées : Compiègne (château); Paris (Louvre); Versailles (château)
Autres lieux : Lamalou-les-Bains; Paris (arc du Carrousel, palais du Louvre).
CANNE
Fig 430.
CANOVA, Antonio, sculpteur
Fig 142, 332
pp. 4, 134, 174, 201, 290, 292, 294, 295, 297, 298, 313, 318, 339.
CANTINI, maison marseillaise, fournisseurs de marbres
Cat 84.
CAPELLARO, Charles, sculpteur
Fig 327.
CAPITULATION du GÉNÉRAL BALLESTEROS
Cat 93.
CAPTIER, Étienne-François, sculpteur
p. XII
CARABIN, Rupert, sculpteur
Cat 24
Fig 84□, 85□, 86□, 87□, 88 A et B□, 89 A et B□, 90 A et B□, 91□, 92□
pp. 72 à 76, 79, 422 note 33.
Rupert CARABIN, Saverne 1862 - Strasbourg 1932
Bibliographie : HOFFMANN, 1974
Expositions : 1974, Paris, Galerie du Luxembourg
Où sont les œuvres de Carabin ?
EN FRANCE
Musées : Nancy (École de); Paris (Arts décoratifs, Orsay, Petit Palais)
Autres lieux : France (coll. Merklen-Carabin); Paris (coll. Maurice Rheims, coll. privées)
À L'ÉTRANGER
Grande-Bretagne : coll. Walker
République Fédérale Allemande : Hambourg (Hamburger Kunsthalle).
CARDIFF, The National Museum of Wales
Fig 423.
CARIATIDES
Cat 122
Fig 189.
CARNOT, Sadi, homme politique
Fig 248 à 250.
CARPEAUX, Jean-Baptiste, sculpteur
Cat 43, 51, 53, 163, 164, 214
Fig 6□, 11□, 52
pp. XI, XV, XVI, XVII, XVIII, XXIII
pp. 8, 11, 33, 36, 38, 40, 41, 51, 56, 80, 89, 116, 118, 125, 134, 163, 225, 336, 337, 342, 345, 405 note 2, 407 note 3, 408 note 15, 409 note 61, 410 (ch. III,1) note 3, 412 note 18, 421 (ch. XII) note 8, 423 note 65.
Jean-Baptiste CARPEAUX, Valenciennes 1827 - Courbevoie 1875
Bibliographie : CLÉMENT-CARPEAUX 1934-35; HARDY-BRAUNWALD 1978; KOCKS 1981; WAGNER 1985
Expositions : 1975, Paris, Grand Palais; 1975-1976, Cambridge, pp. 108-145; 1980, Nice; 1982-83, Calais, pp. 112-113, 323-324
Où sont les œuvres de Carpeaux ?
EN FRANCE
Musées : Boulogne-sur-Mer; Calais; Cambrai; Compiègne (château, fonds important); Courbevoie; Dieppe; Dijon; Mont-de-Marsan; Nice (fonds important); Paris (Arts décoratifs, Louvre cabinet des dessins, Orsay fonds principal, Petit Palais fonds important); Troyes; Valenciennes (fonds principal sculptures et dessins); Versailles (château).
Autres lieux : Paris (École des Beaux-Arts sculptures et dessins, hôpital Chardon-Lagache, jardin de l'Observatoire, Louvre décor extérieur); Valenciennes
À L'ÉTRANGER
Angleterre : Londres (Tate Gallery, Victoria and Albert); Canada : Ottawa (National Gallery); Danemark : Copenhague (Ny Carlsberg Glyptotek, fonds importants); États-Unis : Boston, Chicago (Art Institute), Cleveland, Fort Worth, Los Angeles (County Museum), Memphis (Dixon Galleries and Gardens), New York (Metropolitan), Norfolk (Chrysler museum); Philadelphie, Washington (National Gallery), Stanford museum, Williamstown, Yale University; Italie : Rome (Saint-Louis-des-Français, Villa Médicis); Pologne : Varsovie; Portugal : Lisbonne (Gulbenkian); Roumanie : Bucarest (Galeria de Arta universalà); Suède : Stockholm (Nationalmuseum); Yougoslavie : Zagreb.
CARREL, Armand, journaliste
Fig 349.
CARRIER-BELLEUSE, Albert-Ernest, sculpteur
Cat 23
pp. XVI, XVII, 148, 217, 408 note 15.
Albert-Ernest CARRIER-BELLEUSE, Anizy-le-Château 1824 - Sèvres 1887
Bibliographie : Val-d'Osne, après 1900, Sèvres [1904]; HARGROVE, 1976, 1977; WARD-JACKSON, 1985
Où sont les œuvres de Carrier-Belleuse ?
EN FRANCE
Musées : Amiens; Angoulême; Beauvais; Bordeaux; Calais; Châlons-sur-Marne; Compiègne (château, Vivenel); Dijon (Beaux-Arts, Magnin); Douai; Laon; Lille; Limoges (Dubouché); Marseille; Nantes (château); Nîmes; Paris (Arts décoratifs, Carnavalet, Frédéric Masson, Orsay, Petit Palais, Rodin); Poitiers; Saint-Denis (Christofle); Saint-Étienne; Saint-Omer; Sèvres; Soissons; Tarbes; Tourcoing; Troyes; Versailles (château).
Autres lieux : Besançon; Fontainebleau; Lille (Opéra); Nice; Paris (Banque de France, cimetières Montmartre, Père-Lachaise, Comédie française, église Saint-Vincent-de-Paul, Hôtel de ville, Païva, Louvre décor intérieur, place du Théâtre Français, Théâtre de la Renaissance, Tribunal de commerce); Sablé; Sèvres (manufacture); Vichy.
À L'ÉTRANGER
Angleterre : Londres (Bethnal Green Museum), Osborne; Argentine : Buenos Aires; Belgique : Bruxelles (Bourse, cimetière Laeken, musée des Beaux-Arts),

Liège, Tournai; États-Unis: Boston, Chapel Hill, Chicago, Cleveland, Goldenhall, Houston, Los Angeles, Maryhill, Minneapolis, New York, Paterson, Pittsburg, Providence, San Francisco, Washington; Pologne: Varsovie; Porto-Rico: Ponce; Roumanie: Bucarest; U.R.S.S.: Leningrad; Venezuela: Caracas.

CARRIÈRE, Eugène, peintre
pp. 380, 415 note 11 et 13.

CARRIÈS, Jean, sculpteur
Cat 72, 73, 74
Fig □2, 302, 412, 417, 419
pp. 135, 157, 380, 381, 388, 392, 408 note 15.
Jean CARRIÈS, Lyon 1855 - Paris 1894
Bibliographie: ALEXANDRE, 1895; THIEBAUT, 1982
Où sont les œuvres de Carriès?
EN FRANCE
Musées: Boulogne-sur-Mer; Bourg-en-Bresse; Calais; Dijon; Lyon; Paris (Arts décoratifs, Orsay, Petit Palais: fonds principal)
Autres lieux: Paris (cimetière du Père-Lachaise, théâtre de l'Odéon); Saint-Amand-en-Puisaye.

CARTELLIER, Pierre, sculpteur
Cat 168, 177, 184
Fig 310
pp. 28, 32, 33, 34, 196, 298, 299, 408 note 15, 409 (ch. II,2) note 8, 414 (ch. V,1) note 17, 418 (ch. VIII,3) note 11, 419 (ch. IX,1) note 4.
Pierre CARTELLIER, Paris 1757 - Paris 1831
Bibliographie: LAMI, XIX, I, 1914, pp. 295-300; HUBERT, 1976, 1980
Où sont les œuvres de Cartellier?
EN FRANCE
Musées: Bordeaux (Aquitaine); Chalon-sur-Saône; Paris (Louvre); Sèvres (Céramique); Versailles (château)
Autres lieux: Avranches (jardins de l'Évêché); Paris (arc du Carrousel, cathédrale Notre-Dame, cimetière du Père-Lachaise, faculté de Médecine, Invalides, Louvre-Colonnade); Reims (place Royale); Rueil-Malmaison (église Saint-Pierre-Saint-Paul); Saint-Denis (basilique)
À L'ÉTRANGER
Pays-Bas: Amsterdam (Musée historique).

CASE d'IVA-OA
Cat 248 A-E.

CASSAGNE, Jean-Henri, sculpteur
Cat 7.
Jean-Henri CASSAGNE, Toulouse 1842 - pas de trace après 1866
Où sont les œuvres de Cassagne?
EN FRANCE
Paris (École des Beaux-Arts).

CASTAGNARY, Jules-Antoine, critique
Fig 357
p. XI, 64

CASTIGLIONE-COLONNA, duchesse de cf. **MARCELLO**

CAUMONT, Arcisse de, archéologue et historien d'art
p. 318.

CAVAIGNAC, Jean Baptiste, homme politique
Fig 316
p. 319.

CAVALIER ROMAIN
Cat 234.

CAVÉ, Edmond-Ludovic Auguste, écrivain et directeur des Beaux-Arts
p. 177.

CAVELIER, Pierre-Jules, sculpteur
Cat 122
Fig 45, 189, 273
p. XIX, 36, 37, 47, 251, 301, 409 (ch. II,2) note 8.
Pierre-Jules CAVELIER, Paris 1814 - Paris 1894
Bibliographie: LAMI, XIX, I, 1914, pp. 305-311; PAJOT-VILLERELLE, 1979
Où sont les œuvres de Cavelier?
EN FRANCE
Musées: Avignon; Paris (Louvre, Orsay, Petit Palais); Rouen; Versailles (château)
Autres lieux: Bordeaux; Dampierre (château); Marseille (palais de Longchamp); Paris (cimetière Montmartre, école des Beaux-Arts, églises Notre-Dame, Saint-Augustin, Saint-Germain-l'Auxerrois, Gare du Nord, hôtel de Salm, Hôtel de ville, Institut, palais Galliera, Louvre, Opéra, tour Saint-Jacques); Valençay
À L'ÉTRANGER
Italie: Rome (Saint-Louis-des-Français).

CAYLUS, comte de, archéologue et historien d'art
pp. 42, 43.

CELLERIER, Jacques, architecte
p. 413 (ch. IV,1) note 9.

CENTRALISATION ADMINISTRATIVE
Cat 106.

CÉSAR, César Baldaccini dit, sculpteur
p. 127.

CÉZANNE, Paul, peintre
p. 8.

CHABROL DE VOLVIC, Gilbert Joseph Gaspard, comte de, préfet de la Seine et député de Paris
p. 196.

CHAILLOUX, Fernand, architecte
Fig 277.

CHALGRIN, Jean-François, architecte
Fig 167, 168
p. 168.

CHÂLONS-SUR-MARNE
Fig 38□.

CHAMAILLARD, Ernest de, peintre
p. 398.

CHAMBARD, Louis-Léopold, sculpteur
pp. 36, 177, 180, 414 (ch. IV,2) note 17.

CHAMBÉRY, musée des Beaux-Arts
Cat 235
Fig 191
pp. XIX, XXIII.

CHAMPEIL, Jean-Baptiste Antoine, sculpteur
Fig 277, 286.

CHAMPFLEURY, Jules HUSSON dit, critique
p. 354.

CHAPLAIN, Jules Clément, sculpteur
p. 243.

CHAPLET, Ernest, céramiste
pp. 157, 396.

CHAPONNIÈRE, John Etienne, sculpteur
Cat 149
Fig 177, 290, 291
pp. 39, 165, 259, 418 (ch. VIII,1) note 11.
Jean Elie, dit John Etienne CHAPONNIÈRE, Genève 1801 - Mornex 1835
Bibliographie: LAMI, XIX, I, 1914, pp. 326-327; CHAPONNIÈRE, 1927
Où sont les œuvres de Chaponnière?
EN FRANCE
Musées: Paris (Arts décoratif, Carnavalet)
Autres lieux: Paris (arc de l'Étoile)
À L'ÉTRANGER
Suisse: Genève (musée d'Art et d'Histoire).

CHAPU, Henri, sculpteur
Cat 172, 176
Fig 61, 319, 330, 396
pp. XX, XXIV, 30, 36, 40, 41, 49, 52, 221, 225, 362, 363, 408 note 15, 409 (ch. II,2) note 8, 415 note 12.
Henri Michel Antoine CHAPU, Le Mée 1833 - Paris 1891
Bibliographie: FIDIERE, 1894; LUSSIEZ exp. Melun 1976 (dessins), Le Mée 1977 (Sculptures)
Où sont les œuvres de Chapu?
EN FRANCE
Musées: Bayonne; Dijon; Greville; Le Mée (fonds principal); Melun (dessins); Nantes; Paris (Galliera, Louvre: sculptures et dessins); Valenciennes
Autres lieux: Amboise; Arras; Barentin; Chantilly (parc du château); Dreux; Fontainebleau (forêt); Le Creusot; Le Pecq; Melun; Nantes; Orléans; Paris (cimetières Montmartre, Montparnasse, Père-Lachaise; Comédie-Française, École des Beaux-Arts, Gare du Nord, hôpital Boucicaut, Hôtel de Ville, immeuble bd Magenta et bd Malesherbes, Institut, magasin du Printemps, Observatoire, Opéra, Palais de Justice, Sorbonne, Tribunal de Commerce); Rouen (cathédrale); Saint-Brieuc; Sens
À L'ÉTRANGER
Danemark: Copenhague (Ny Carlsberg); Grande-Bretagne: Weybridge-Surrey; Grèce: Athènes; Italie: Rome (Saint-Louis-des-Français).

CHARDIGNY, Barthélemy, sculpteur
Fig 139
p. XXV.

CHARITÉ ROMAINE
Cat 56.

CHARLEMAGNE
Fig 258.

CHARLES, C.A., sculpteur
p. 47.

CHARLES, Georges, sculpteur
p. 50.

CHARLES Ier (d'Angleterre)
Fig 419.

CHARLES VI DANS LA FORÊT DU MANS
Cat 194
p. 408 note 5.

CHARLES VI et ODETTE DE CHAMPDIVERS
Cat 201.

CHARLES X
p. 197.

CHARLET, Nicolas, peintre
Fig 265

CHARLIER, Guillaume, sculpteur
Fig 217.

CHARMOY, José de, sculpteur
p. 392.

CHARNOD, fondeur
cat 196.

CHARPENTIER, Alexandre, sculpteur
Fig 265, 390
pp. 158, 363, 366, 408 note 15, 422 note 49.

CHARPENTIER, Félix, sculpteur
Fig 366.

CHARPENTIER, Julie, sculpteur
p. 318.

CHARRIER, Pierre Édouard, sculpteur
Fig 189.

CHARTRES, musée des Beaux-Arts
Cat 191, 205
p. XXV
pp. 308-309.

CHASSE DE L'AIGLE
Fig 35□.

CHASSE AU LION
Cat 192
p. 325.

CHASSE AU TAUREAU SAUVAGE
Cat 193
p. 325.

CHASSEUR
Cat 49
Fig 58.
CHATEAUBRIAND, François-René de, écrivain
pp. 54, 169, 310, 337, 348.
CHATEAURENARD
Fig 232.
CHATROUSSE, Émile, sculpteur
Fig 393
p. XX.
CHAUDET, Antoine-Denis, sculpteur
Cat 184
Fig 140, 144
p. 298.
Antoine-Denis CHAUDET, Paris 1763 - Paris 1810
Bibliographie : LE BRETON, 1811 ; LAMI, XVIII, I, 1910, pp. 184-90 ; LECOUX-LEBARD, 1945
Où sont les œuvres de Chaudet ?
EN FRANCE
Musées : Arras ; Coutances ; Malmaison ; Paris (Arts décoratifs, Carnavalet, Louvre) ; Versailles (château)
Autres lieux : Paris (École des Beaux-Arts ; Louvre, Cour Carrée ; Museum d'Histoire naturelle, bibliothèque ; Panthéon)
À L'ÉTRANGER
Rome : Villa Médicis.
CHAVAUDON, marquise de
Fig 299.
CHEF GAULOIS
Cat 233
CHENAVARD, Paul Marc Joseph, peintre
p. 421 (ch. XI) note 6.
CHENNEVIÈRES, Philippe de, directeur des Beaux-Arts
p. 408 note 14.
CHERBOURG, musée Thomas-Henry
Fig □1
p. XXIV.
CHERTIER, Alexandre, sculpteur
Fig 229.
CHEVAL
Cat 64
Fig 153
pp. 58-59.
CHEZ LE FONDEUR
Fig 411□.
CHIEN
Cat 180.
CHIFFLOT, Jules-Léon, architecte
Fig 286.
CHINARD, Joseph, sculpteur
Cat 54, 95, 182
Fig 146, 298
pp. 298, 422 note 20.
Joseph CHINARD, Lyon 1756 - Lyon 1813
Bibliographie : VITRY, 1909 ; LAMI, XVIII, I, 1910, pp. 194-218 ; ROCHER-JAUNEAU, *Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais*, 1961, 1966, 1970, 1972, 1978 ; HUBERT, 1974 (notamment pp. 374-380) ; ROCHER-JAUNEAU, 1978
Où sont les œuvres de Chinard ?
EN FRANCE
Musées : Bayonne ; Chalon-sur-Saône ; Clermont-Ferrand ; Compiègne (château) ; Dijon ; Lyon (Arts décoratifs, Historique Lyonnais, Beaux-Arts : fonds principal) ; Malmaison ; Marseille (Cantini) ; Montargis ; Paris (Arts décoratifs, Carnavalet, Louvre) ; Saint-Étienne ; Versailles (château)
Autres lieux : Paris (Arc du Carrousel)
À L'ÉTRANGER
États-Unis : New York (Collection Arthur M. Sackler) ; Providence ; Rhode Island (School of Design).
CHLORIS
Cat 185
p. 318.
CHOPIN, Frédéric, compositeur
Fig 269
p. 338.
CHOYER d'ANGERS, abbé, sculpteur
Fig 221.
CHRIST
Cat 197
Fig 61, 427
p. 325.
CHRISTO, sculpteur
p. 165.
CHRISTOFLE maison, fondeur
Fig 234.
CHRISTOPHE, Ernest, sculpteur
Fig 306
pp. 37-38.
CHUTE d'UN CAVALIER
Cat 207.
CIAN, Fernando CIANCIANAINI dit Fernand, sculpteur
p. 134.
CISELEUR
Cat 124
p. 128.
CLANSAYES
Fig 226.
CLARAC, comte de, archéologue et historien d'art
p. 408 note 14.
CLARETIE, Jules, critique
pp. 341, 356, 413 note 29.
CLAUDEL, Camille, sculpteur
Cat 239
Fig 25□
pp. XII, XVIII, XIX, 110, 378-379, 380, 385, 387, 392, 408 note 15, 412 (ch. III,7) note 13.
Camille CLAUDEL, Fère-en-Tardenois 1864 - Villeneuve-lès-Avignons 1943
Bibliographie : DELBEE, 1982 ; PINGEOT, 1982 ; RIVIERE, 1983
Expositions : 1984, Paris-Poitiers (GAUDICHON ; 1985, Berne (KUTHY)
Où sont les œuvres de Claudel ?
EN FRANCE
Musées : Abbeville ; Aurillac ; Avignon ; Calais ; Cambrai ; Châteauroux ; Clermont-Ferrand ; Draguignan ; Lille ; Martigue ; Paris (Orsay, Petit Palais, Rodin) ; Poitiers
Autres lieux : Brangues ; Paris (coll. part.)
À L'ÉTRANGER
Égypte : Le Caire (Guezireh museum).
CLAUDEL, Paul, écrivain
pp. 424 notes 23, 24, 26, 28, 29 et 30.
CLAUDET, Max, sculpteur
Cat 218
p. XX.
Max CLAUDET, Fécamp 1840 - Salins 1893
Bibliographie : BRUNE, 1912 ; LAMI, XIX, I, 1914, pp. 385-388
Où sont les œuvres de Claudet ?
EN FRANCE
Musées : Besançon ; Dijon ; Dôle ; Lons-le-Saulnier ; Ornans ; Salins
Autres lieux : Poligny ; Salins.
CLEMENCEAU, Georges, homme politique
p. XV.
CLEMENTI, fondeur
p. 69.
CLÉOPATRE
Fig 159, 383, 384.
CLÈRE, Georges, sculpteur
p. 408 note 15.
CLERMONT-FERRAND, musée Bargoin
Cat 182.
CLESINGER, Auguste, sculpteur
Cat. 212
Fig 159
pp. 69, 81, 119, 149, 249, 350, 408 note 15, 420 (ch. XI) note 5.
Jean-Baptiste dit Auguste CLESINGER, Besançon 1814 - Paris 1883
Bibliographie : LAMI, XIX, I, pp. 393-405 ; CASO, 1975, pp. 4, 7, 13, 19, 23, 27 ; FUSCO, 1981-1982, pp. 174, 180 ; PINGEOT 1985, nos 70 à 74.
Où sont les œuvres de Clesinger ?
EN FRANCE
Musées : Amiens ; Bagnères-de-Bigorre ; Compiègne (château) ; Malmaison (château) ; Nogent-sur-Seine ; Paris (Louvre, Maison de Victor Hugo, Petit Palais) ; Versailles (château) ; Villequiers
Autres lieux : Besançon (bibliothèque, cathédrale) ; Paris (église Saint-Sulpice, jardin du Luxembourg, Théâtre français, Odéon)
À L'ÉTRANGER
États-Unis : Los Angeles (County Museum) ; Minneapolis (Institute of Art) ; U.R.S.S. : Leningrad (Ermitage fonds important).
CLISSON, Olivier de
Fig 37.
CLODION, sculpteur
Cat 49
p. 190.
Claude MICHEL dit CLODION, Nancy 1738 - Paris 1814
Bibliographie : DINGE, 1814 ; THIRION, 1885 ; GUIFFREY, 1892-93 ; LAMI, XVIII, II, 1911, pp. 142-159 ; VARENNE, 1913 ; POULET, 1984
Où sont les œuvres de Clodion ?
EN FRANCE
Musées : Bayonne ; Cherbourg ; Montpellier ; Nancy (Musée Historique Lorrain) ; Paris (Arts décoratifs, Carnavalet, Cognacq-Jay, Louvre, Petit Palais) ; Versailles (château)
Autres lieux : Maisons-Laffitte (château) ; Paris (Arc du Carrousel, Colonne Vendôme, Institut) ; Rouen (cathédrale)
À L'ÉTRANGER
États-Unis : Musées de Boston, Cleveland, Detroit, Fort Worth, Los Angeles, New York (Frick Collection, Arthur M. Sackler Collection, Metropolitan Museum), Philadelphie, Pittsburg, Washington (National Gallery) ; Grande-Bretagne : Londres (Victoria and Albert Museum), Waddesdon Manor.
CŒUR, Jacques
Fig 354
p. 325.
COLÈRE
Cat 6.
COLLAS, Achille, inventeur d'un procédé de réduction mécanique
pp. 80, 92, 257.
COLMAR, musée Bartholdi
Fig 382.
COMBARIEU, Frédéric Charles Félix, sculpteur
p. XII.
COMMERCE
Fig 144.
COMPIÈGNE, musée national du château
Fig 363.
COMPIÈGNE, musée Vivenel
Fig 62.

CONCORDAT
Cat 109.
CONCORDE
Cat 178.
COOK, James, navigateur
pp. 393, 404.
COPENHAGUE, Kunstindustrimuseet
Fig 424.
COPENHAGUE, Ny Carlsberg Glyptotek
Fig 79.
CORDIER, Charles, sculpteur
Cat 82, 83
Fig 408
pp. 37, 149, 349, 394, 400, 408 note 15, 422 note 32.
Charles CORDIER, Cambrai 1827 - Alger 1905
Bibliographie : DURAND-REVILLON, 1982-84
Où sont les œuvres de Cordier ?
EN FRANCE
Musées : Amiens ; Cambrai ; Chambéry ; Douai ; Fontainebleau (château et parc) ; Paris (Musée de l'Homme, Orsay) ; Roubaix ; Troyes ; Versailles
Autres lieux : Ferrières ; Nice ; Paris (cimetière Montmartre, église Sainte-Clothilde, Hôtel de Ville, Louvre décor extérieur, Opéra)
À L'ÉTRANGER
Égypte : Le Caire ; États-Unis : Chicago (Art Institute) ; Minneapolis (Institute of Arts) ; Grande-Bretagne : Osborne House ; Mexique : Mexico.
CORDONNIER, Amédée, sculpteur
p. 422 note 36.
COROT, Camille, peintre
pp.72, 420 note 64, 421 (ch. XI) note 6.
CORTOT, Jean-Pierre, sculpteur
Fig 1, 147
pp. 32, 39, 56, 163, 165, 170, 173, 196, 251, 277, 282, 292, 418 note 15, 415 (ch. V,1) note 18 (ch. VIII,3) note 11).
COUGNY, Louis-Edmond, sculpteur
p. 416 note 28.
COURBET, Gustave, peintre et sculpteur
pp. 354, 421 (ch. XI) note 6, 422 note 17.
COUSTOU, sculpteur
p. 190.
COUTAN, Jules sculpteur
Fig 307
pp. 158, 360.
COYSEVOX, Antoine, sculpteur
p. 190.
CRANACH, Lucas
Fig 72.
CRAUK, Gustave, sculpteur
p. XX
pp. 32, 36.
CRÉATION DU CONSEIL D'ÉTAT
Cat 107.
CRÉATION DE LA LÉGION D'HONNEUR
Fig 180.
CREUSOT, Frédéric, sculpteur
p. 370.
CRITIQUES cf. ÉCRIVAINS
CROCÉ-SPINELLI, Joseph-Eustache, aéronaute
Fig 320.
CROISY, Aristide-Onésyme, sculpteur
pp. 50, 51.
CROS, Henry, sculpteur
Cat. 88
p. 408 note 15.
Henry CROS, Narbonne 1840 - Sèvres 1907
Bibliographie : ROUJON, 1908 pp. 301 à 307 ; BENEDITE, 1922, pp. 369 à 381 ; FORESTIER, 1969 ; HAWLEY, 1971, pp. 199 à 209 ; exp. 1982, Calais, pp. 178 et 179 (bibl.) ; HILSCHENZ-RICKE, 1985, pp. 66 et 67 (bibl.) ; OLIVIE, 1985 (bibl.)
Où sont les œuvres de Cros ?
EN FRANCE
Musées : Boulogne-sur-Mer ; Limoges (Adrien Dubouché) ; Narbonne ; Paris (Arts décoratifs, Orsay, Petit Palais, Victor Hugo) ; Sèvres ; Troyes
Autres lieux : Paris (bibliothèque de l'Arsenal, cimetière Montparnasse, Museum d'Histoire naturelle, Palais Galliera)
À L'ÉTRANGER
Allemagne : Cologne, Düsseldorf ; États-Unis : Cleveland, New York (Metropolitan).
CROS, Jean, sculpteur
pp. 156, 157.
CROZATIER, Charles, fondeur
Fig 313.
CRUCIFIXION
Cf. *CHRIST*
CUGNOT, Louis-Léon, sculpteur
Cat 44 A
pp. 36, 41.
Léon CUGNOT, Vaugirard 1835 - Paris 1894
Bibliographie : LAMI, XIX, I, 1914, pp. 466-469
Où sont les œuvres de Cugnot ?
EN FRANCE
Musées : Lyon ; Paris (Orsay) ; Rouen
Autres lieux : Arras (cathédrale) ; Bourges ; Paris (cimetière du Père-Lachaise, Cour de Cassation, église de la Trinité, hôtel Païva, Hôtel de Ville, Opéra) ; Saint-Cloud (parc)
À L'ÉTRANGER
Pérou : Lima.
CUIRASSIER
Cat 96
Fig 172.
CUNY = COUGNY, sculpteur?
pp. 222, 223.
DAGONET, Ernest, sculpteur
p. 225.
DAGUERRE, Jacques, photographe
p. 72.
DAILLION, Horace, sculpteur
p. 225.
DALOU, Aimé-Jules, sculpteur
Cat 52, 223 à 232, 235
Fig 56, 257, 262, 270, 275, 308, 367, 373, 388, 389, 391, 401 à 403, 410, 411
pp. XVI, XVIII, 38, 50, 52, 119, 125, 128, 134, 157, 166, 214-215, 225, 247, 251, 252-253, 268, 282, 336, 352-353, 355, 357, 362, 365, 366, 371, 375, 408 note 15, 421 (ch. XII) note 8, 423 note 52.
Aimé Jules DALOU, Paris 1838 - Paris 1902
Biographie : DREYFOUS, 1903 ; LAMI, XIX, II, 1916, pp. 2-15 ; CAILLAUX, 1935 ; HUNISAK, 1977, 1980
Où sont les œuvres de Dalou ?
EN FRANCE
Musées : Besançon ; Calais ; Chambéry ; Dijon ; Limoges ; Mont-de-Marsan ; Paris (Arts décoratifs, Orsay, Petit Palais : fonds principal) ; Versailles (château)
Autres lieux : Paris (Arts et Métiers, avenue Foch, cimetière du Père-Lachaise, Comédie-Française, hôtels Menier, Païva, Hôtel de Ville, Institut, jardin Fleuriste et du Luxembourg, mairie du Xe arrondissement, Palais Bourbon, Panthéon, place de la Nation, pont Alexandre III, porte Maillot, Sorbonne, square des Epinettes, théâtres du Palais-Royal, de la Renaissance) ; Tulle, préfecture
À L'ÉTRANGER
Danemark : Copenhague (Ny Carlsberg glyptotek) ; États-Unis : Cleveland (Museum of Art) ; Grande-Bretagne : Londres (Bethnal Green Museum, Victoria and Albert Museum, Tate Gallery) ; château de Windsor (chapelle royale).
DAMÉ, Ernest, sculpteur
p. 384.
DAMMOUSE, Pierre-Adolphe, sculpteur
p. 157.
DAMPIERRE, château
Fig 178.
DAMPT, Jean, sculpteur
pp. 119, 154, 380, 383, 386, 387, 390, 392, 408 note 15.
DANIEL cf. **DUCOMMUN DU LOCLE**
DANS LA RUE
Fig 394.
DANSE
Cat 214
Fig 137 A, B, 344
p. XI.
DANSEUSE
Cat 22, 61, 62, 63, 85, 87
Fig 136
p. 359.
DANTAN AÎNÉ, sculpteur
Cat 161
Fig 58, 59, 309
pp. 33, 36, 207, 355, 414 (ch. IV,2) note 12.
Antoine Laurent DANTAN dit DANTAN AÎNÉ, Saint-Cloud 1798 - Saint-Cloud 1878
Bibliographie : LAMI, XIX, II, 1916, pp. 17 à 24
Où sont les œuvres de Dantan ?
EN FRANCE
Musées : Amiens ; Angers ; Nancy (Beaux-Arts) ; Paris (Arts décoratifs, Carnavalet, Louvre, Orsay) ; Versailles (château)
Autres lieux : Bort-les-Orgues ; Dieppe ; Paris (Arsenal, cimetières Montparnasse, Père-Lachaise, école des Beaux-Arts, églises de la Madeleine, Saint-Gervais-Saint-Protais, Saint-Laurent, Institut, Ministère des Finances, Palais du Louvre, Sénat, Théâtre Français) ; Saint-Cloud (église) ; Tarbes
À L'ÉTRANGER
États-Unis : Minneapolis (Art Institute) ; Italie : Rome (Saint-Louis-des-Français).
DANTAN, Édouard, peintre
Fig 3□, 82□, 83
p. 67.
DANTAN JEUNE, sculpteur
Cat 167
Fig 295, 309
p. XXIV, 33, 261, 408 note 15, 418 (ch. VIII,1) note 13.
Jean-Pierre DANTAN dit DANTAN JEUNE, Paris 1800 - Baden-Baden 1869
Bibliographie : LAMI, XIX, II, 1916, pp. 24 à 46
Exp. 1982, Calais, pp. 184-185 (bibl.). Sorel, 1986
Où sont les œuvres de Dantan ?
EN FRANCE
Musées : Autun ; Auxerre ; Avignon ; Bergerac ; Boulogne-sur-Mer ; Châlon-sur-Marne ; Compiègne (Vivenel) ; Dijon ; Douai ; Lille ; Malmaison ; Nancy ; Nemours ; Paris (Assistance publique, Carnavalet : fonds principal, Louvre) ; Rennes ; Rouen ; Saint-Omer ; Strasbourg ; Troyes ; Valenciennes ; Versailles (château)
Autres lieux : Ivry (Dépôt des œuvres d'art de la ville de Paris) ; Paris (Académie de Médecine, cimetières Montmartre et du Père-Lachaise, Conservatoire de Musique, églises de la Madeleine, Sainte-Clotilde et de la Trinité, Faculté de Médecine, Institut, hôpitaux Saint-Louis et Sainte-Anne, palais du Louvre, Théâtre Français) ; Rouen

À L'ÉTRANGER
Angleterre : Windsor ; États-Unis : Los Angeles, Minneapolis, Stanford, Washington (Hirshhorn Museum).

DANTE
Cat 70
pp. 321, 337, 383, 396.

DANTE ET VIRGILE AUX ENFERS
Cat 205
pp. 308-309, 325.

DANTZELL, Joseph, sculpteur
p. 416 note 10.

DARBOY, Monseigneur
Fig 213.

DARDÉ, Paul, sculpteur
p. XIX, 408 note 15.

DARWIN, Charles, naturaliste
p. 398.

DUMAS, Louis-Joseph, sculpteur
p. 34.

DAUMIER, Honoré, peintre et sculpteur
Cat 20, 21
pp. XII, XIX, 125, 260, 325, 408 note 15, 420 (ch. XI) note 3.
Honoré DAUMIER, Marseille 1808 - Valmondois 1879
Bibliographie : GOBIN 1952 ; WASSERMAN 1969 ; CHERPIN 1979
Où sont les œuvres de Daumier ?
EN FRANCE
Musées : Dijon (Magnin) ; Lyon ; Marseille ; Paris (Louvre, Orsay)
À L'ÉTRANGER
Danemark : Copenhague (Ny Carlsberg) ; États-Unis : Baltimore (Walters Art Gallery), Buffalo (Albright Knox Art Gallery), Harvard University (Fogg Art Museum), Washington (Hirshhorn Museum, National Gallery of Art) ; Grande-Bretagne : Oxford (Ashmolean Museum).

DAVID, Louis, peintre
pp. 33, 39, 42, 174.

DAVID D'ANGERS, Pierre-Jean, sculpteur
Cat 71, 94, 103, 104, 105, 160, 173 à 175, 195, 204
Fig 50, 167, 168, 175, 305, 323, 324, 349, 351
pp. XVII, XX, XXIII, 4, 28, 29, 30, 32, 33, 34-38, 39, 42, 44, 50, 71, 132, 148, 154,172, 177, 180, 204, 206, 216, 217, 225, 226, 231, 268, 276, 280, 281, 282, 283, 297, 298, 299, 313,314, 325, 355, 408 note 15, 421 note 2.
Pierre Jean DAVID, dit DAVID D'ANGERS, Angers 1788 - Paris 1856
Bibliographie : LAMI, XIX, II, 1916, pp. 53-117 ; CHESNEAU, 1934 ; BRUEL, 1958 ; CASO, 1980 ; HUCHARD, 1984
Où sont les œuvres de David d'Angers ?
EN FRANCE
Musées : Angers (fonds principal) ; Béziers ; Bourg ; Douai ; Grenoble ; Nancy ; Orléans ; Paris (Carnavalet, Louvre [fonds importants], muséum d'Histoire naturelle) ; Rouen ; Saumur (fonds importants) ; Sèvres ; Tarbes
Autres lieux : Aix (cours Mirabeau) ; Angers (cathédrale, cimetière) ; Aurillac (place Monthyon) ; Béziers (allée Paul Riquet, théâtre) ; Boulogne-sur-Mer ; Bourg (place Genette) ; Cambrai (cathédrale) ; Dunkerque ; La Ferté-Milon ; Fontainebleau (château) ; Laval ; Marseille ; Mayenne ; Montbéliard (place Saint-Martin) ; Paris (Archives nationales, cimetière du Père-Lachaise, écoles des Beaux-Arts et de Médecine, Imprimerie nationale, Institut, palais du Louvre, Panthéon, Théâtre Français, Val-de-Grâce) ; Rouen, Saint-Florent-le-Vieil
À L'ÉTRANGER
États-Unis : Monticello (Virginie) ; Grèce : Athènes, musée national.

DAYOT, Armand, critique d'art
pp. 371, 413 note 31 et 32.

DÉBARDEUR DU PORT DE NAPLES
Fig 399.

DEBAY, Auguste-Hyacinthe (fils), sculpteur
Fig 191, 326
p. 415 (ch. VI,1) note 5.

DEBAY, Jean-Joseph (père), sculpteur
p. 415 (ch. V,1) note 27.

DEBAY, Jean (fils), sculpteur
p. 36.

DEBRIE, Georges-Eugène, sculpteur
Fig 274.

DEBURAU, Jean-Charles, mime
p. 44

DEBUSSY, Claude, compositeur
p. 385.

DEBUT, Didier, sculpteur
p. 416 note 10.

DECARLI, Anselme, sculpteur
p. 233.

DÉDAIN
Cat 4.

DÉFENSE
Fig 38□
p. 408 note 15.

DÉFENSE DE PARIS
Fig 236, 237
p. 217.

DEGAS, Edgar, sculpteur et peintre
Cat 61, 62, 63, 64, 87, 219
Fig 392
pp. XVI, XVIII, XX, 58-59, 69, 72, 135, 155, 163, 326, 402, 408 note 15.
Edgar DEGAS, Paris 1834 - Paris 1917
Bibliographie : REWALD, 1957 ; MILLARD, 1976
Où sont les œuvres de Degas ?
EN FRANCE
Musées : Paris (Orsay) ; Troyes (Coll. Lévy) ; Valenciennes
À L'ÉTRANGER
Représenté dans de nombreux musées européens et américains (séries complète à Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek ; New York, Metropolitan Museum of Art ; Washington, National Gallery of Art (présentation des cires de Paul Mellon).

DEGEORGE, Charles, sculpteur
p. 56.

DEGLANE, Henri, architecte
Fig 268.

DEJAZET, Virginie, actrice
Cat 143.

DEJEAN, Louis, sculpteur
pp. 307, 422 note 33.

DEJOUX, Claude, sculpteur
p. 313.

DELACOUR, Clovis, sculpteur
p. 154.

DELACROIX, Eugène, peintre
Fig 255
pp. 72, 148, 149, 172, 193, 311, 314, 315, 321, 324, 325, 336, 338, 348, 394, 404, 413 (ch. III,12) note 9, 421 (ch. XI) notes 5 et 6, (ch. XII) note 5.

DELAFONTAINE, Pierre-Baptiste, fondeur
pp. 85, 87.

DELAPLANCHE, Eugène, sculpteur
Fig 13, 239
p. XVII
pp. 36, 41, 56, 65, 220, 221, 222, 415 note 12, 422 note 25.

DELESCLUZE, Étienne-Jean, peintre et écrivain
pp. 42, 420 notes 35 et 8

DELESCLUZE, Louis-Charles, journaliste et homme politique
p. 238.

DELETREZ, Louis, sculpteur
Cat 10
p. 50.
Louis DELETREZ, Orchies (Nord) 1841 - Orchies 1892
Bibliographie : LAMI, XIX, II, 1916, pp. 150. Exp. 1982, Calais, p. 195
Où sont les œuvres de Deletrez ?
EN FRANCE
Musées : Douai (fonds principal).

DÉLIVRANCE
Cat 241.

DELLA ROBBIA
pp. 157, 199.

DELOYE, Gustave, sculpteur
p. 50.

DELSARTE, François, chanteur
p. 44.

DEMACHY, Robert, photographe
p. 76.

DEMESMAY, Camille, sculpteur
p. 225.

DÉMOCRATIE FRANÇAISE
Fig 375.

DENIS, Maurice, peintre
p. 386

DENON, Vivant, directeur des musées
p. 408 (ch. I,1) note 1.

DÉPART des VOLONTAIRES
Cat 97, 98, 102
Fig 167, 173, 350
p. XI, 160, 161, 165, 421 (ch. XII) note 5.

DÉPLORATION SUR LE CORPS D'ABEL
Fig 142.

DERAIN, André, peintre et sculpteur
p. 124.

DERRÉ, Émile, sculpteur
p. XII.

DESAGE, V., architecte
Fig 281.

DESBŒUFS, Antoine, sculpteur
Cat 154
pp. 415 (ch. V,1) notes 24 et 28, 421 (ch. XII) notes 6 et 12.
Antoine DESBŒUFS, Paris 1793 - Passy 1862
Bibliographie : LAMI, XIX, II, 1916, pp. 175-187 ; LEROY-JAY LEMAISTRE, 1984, pp. 86-87
Où sont les œuvres de Desbœufs ?
EN FRANCE
Musées : Amiens ; Paris (Louvre) ; Versailles (château)
Autres lieux : Fontainebleau (bassin des cascades) ; Gisors (église) ; Paris (cabinet des Médailles, églises Notre-Dame-de-Lorette, de la Madeleine, Saint-Gervais, Saint-Laurent, Saint-Sulpice, fontaine de la place de la Concorde, hôpital Saint-Louis, Institut, Louvre, palais de Justice et du Luxembourg, place de la Nation, Théâtre Français).

DESBOIS, Jules sculpteur
Cat 211
Fig 128 A, B, 129, 362
p. XIX, 110 à 114, 119, 366, 408 note 15, 411 (ch. III,7) note 3, 415 note 13.
Jules DESBOIS, Parçay-les-Pins (Maine et Loire) 1851 - Paris 1935
Bibliographie : WIESINGER, 1983.

Où sont les œuvres de Desbois ?
EN FRANCE
Musées : Aix-les-Bains ; Angers ; Besançon ; Calais ; Nancy ; Paris (Orsay, Petit Palais, Rodin) ; Parçay-les-Pins ; Saumur ; Tours
Autres lieux : Angers (place du Mail) ; Calais (Hôtel de Ville) ; Fresnes (Bibliothèque municipale) ; Le Mans (mairie) ; Lyon (avenue Debourg) ; Paris (cimetière Montparnasse, Panthéon, place Paul-Painlevé, jardin des Tuileries) ; Saint-Mathurin (cimetière)
À L'ÉTRANGER
Algérie : Sétif (jardin de l'émir Abd-el-kader) ; Suède : Stockholm ; R.F.A. : Munich (Neue Pinakothek).

DESCHAMPS, Jean-Baptiste, sculpteur
p. 36.
DÉSIR
Fig 345.
DESPIAU, Charles, sculpteur
pp. 119, 306, 307, 408 note 15.
DESPREZ, Louis, sculpteur
pp. 33, 36, 51, 56.
DESVERGNES, Charles-Jean, sculpteur
pp. 216, 225.
DEUIL
Fig 307.
DEVERIA, Achille, peintre
p. 395
DIAZ DE LA PEÑA, Narcisse, peintre
p. 421 (ch. XI) note 6.
DIDOT, Mme veuve, sculpteur
p. 423 note 65.
DIEBOLT, Georges, sculpteur
p. 365.
DIEUDONNÉ, Jacques-Augustin, sculpteur
p. 355.
DIJON, musée des Beaux-Arts
Cat 28, 29, 30, 59, 166, 169, 183, 200
Fig 98, 100, 101, 201
pp. XIX, XXIII, XXIV.
DIMIER, Abel, sculpteur
p. 36.
DISDERI, Eugène, photographe
Fig □11
pp. 10, 11, 408 (ch. I,2) note 1.
DÔLE, musée
Cat 201, 218.
DONATELLO
p. 56
DORÉ, Gustave, peintre et sculpteur
Fig 264
p. XIX, 248, 251.
DORNAC, photographe
Fig 21□, 22□, 27□
p. 408 (ch. I,2) note 1.
D'ORSI, Achille, sculpteur
p. 363.
DOUAI, musée de la Chartreuse
Cat 10
p. XV.
DOUBLEMARD, Amédée-Donatien, sculpteur
Fig 17
pp. 36, 41, 49.
DOULEUR
Cat 3
Fig 50, 53, 54, 303, 306
p. 384.
DRAME (Le) et la MUSIQUE
Fig 157.
DREUX, chapelle royale
Fig 315.
DRIVIER, Léon, sculpteur
p. 307.

DROUET, Juliette
Fig 290
p. 259.
DRUET, Eugène, photographe
Fig 122
pp. 1-2.
DUBAN, Félix, architecte
Fig 183
p. 183.
DUBOIS, Georges, sculpteur
p. 243.
DUBOIS, Paul, sculpteur
Cat 15, 16, 17, 18, 19, 70, 77, 78, 81
Fig 63, 64, 65, 66, 67□, 68□, 69, 70□, 71□, 72, 74□, 75□, 76, 77□, 79, 80, 81, 152, 156
pp. XV, XIX, XXIII
pp. 37, 56, 60 à 66, 116, 135, 221, 270, 285, 373, 408 note 15, 412 note 18.
Paul DUBOIS, Nogent-sur-Seine 1829 - Paris 1905
Bibliographie : DU CASTEL, 1964 ; DELAHAYE, 1973
Où sont les œuvres de Dubois ?
EN FRANCE
Musées : Angers ; Bayonne ; Castera-Verduzan ; Châlon-sur-Marne ; Chantilly ; Compiègne (château) ; Nogent-sur-Seine (fonds important) ; Paris (Orsay, Petit Palais) ; Troyes (fonds principal)
Autres lieux : Chantilly (château) ; Nantes (cathédrale) ; Nogent-sur-Seine (cimetière) ; Paris (cimetière du Père-Lachaise, écoles des Beaux-Arts, de Médecine, église de la Trinité, Institut, Opéra, place Saint-Augustin) ; Reims (place du Parvis)
À L'ÉTRANGER
Danemark : Copenhague (Ny Carlsberg Glyptotek, fonds important) ; États-Unis : San Francisco (Fine Arts Museum).
DUBOSC, Alix, modèle
p. 49.
DUBRAY, Vital, sculpteur
p. 51.
DUCAMP, Maxime, écrivain
pp. 420 (ch. XI) note 5, 421 (ch. XI) note 6 et 14.
DUCEL, et fils, fondeur
Fig 231.
DU CERCEAU, Androuet, architecte
p. 190.
DUCHÂTEL, Charles, comte Tanneguy, ministre de l'Intérieur
p. 414 (ch. IV,2) note 15.
DUCHENNE de BOULOGNE, Guillaume-Benjamin Amant, photographe
pp. 44, 48.
DUCOMMUN DU LOCLE, Henri Joseph dit DANIEL, sculpteur
p. 416 note 12.
DUGUESCLIN
Fig 22□.
DUJARDIN-BEAUMETZ, Henri Charles Étienne, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts
pp. 226, 229, 347, 407 note 4.
DUMAS, Alexandre (père), écrivain
Fig 264.
DUMILÂTRE, Achille, sculpteur
Fig 320
pp. 47, 416 note 12.
DUMONT, Augustin, sculpteur
Cat 11, 12, 13, 14, 117, 124 à 126
Fig 57, 186, 195, 310
pp. XV, XXIV, 28, 33, 36, 39, 40, 41, 47, 53, 54, 55, 116, 118, 128, 153, 185, 207, 278, 337, 409 (ch. II,2) note 8, 413 (ch. IV,2) note 2.
Augustin-Alexandre DUMONT, Paris 1801 - Paris 1884
Bibliographie : VATTIER, 1885 ; PONTEFRACT, 1970, t. II ; LE NORMAND, 1981, pp. 88 à 96 et 200 à 209
Où sont les œuvres de Dumont ?
EN FRANCE
Musées : Amiens ; Angers ; Chantilly (château) ; Grenoble ; Nice (Chéret) ; Nogent-sur-Seine ; Paris (Arts décoratifs, Louvre, Orsay) ; Saint-Omer ; Semur-en-Auxois (fonds principal) ; Troyes ; Varzy ; Versailles (château)
Autres lieux : Auxerre ; Decazeville ; Dieppe ; Mende ; Montbard ; Paris (Assemblée nationale, Bibliothèque nationale, Bourse, cimetières Montmartre, Montparnasse et du Père-Lachaise, colonnes de la Bastille et Vendôme, école des Beaux-Arts, églises de la Madeleine, Notre-Dame-de-Lorette, Saint-Eustache et Saint-Leu-Saint-Gilles, Institut, Invalides, jardin du Luxembourg, palais de Justice et du Louvre, Sénat) ; Périgueux
À L'ÉTRANGER
Belgique : Anvers et Bruxelles (musées royaux des Beaux-Arts) ; Chili : Santiago (?) ; Ile-Maurice : (?) ; Italie : Rome (église Saint-Louis-des-Français, Villa Médicis).
DUMONT, Jacques-Edme, sculpteur
p. 32.
DUNCAN, Isadora, danseuse
p. 307.
DUPANLOUP, Monseigneur
Cat 176
Fig 330.
DUPATY, Louis Marie, sculpteur
Cat 184
pp. 39, 196, 251, 292, 418 (ch. VIII,3) note 11.
DURAND (atelier), fondeur
Fig 227.
DURAND, Ludovic, sculpteur
Fig 263.
DURANTY, Louis Edmond, critique
p. 48.
DURENNE, A., fondeur
Fig 372
pp. 408 note 15, 415 (ch. V,2) note 2.
DURET, Francisque-Joseph, sculpteur
Cat 2
Fig 189
pp. 28, 29, 33, 36, 38, 39, 40, 41, 44, 55, 56, 85, 177, 354, 408 note 15, 409 note 61, 413 (ch. IV, 2) note 2, 421 (ch. XII) notes 6 et 7.
Francisque-Joseph DURET, Paris 1804 - Paris 1865
Bibliographie : LAMI, XIX, II, 1916, pp. 262 à 270 ; FAVRE, 1968, ; Exp. 1980, Los Angeles, pp. 247-248 (bibl.) ; LE NORMAND, 1981, pp. 69 à 96 et 193 à 199
Où sont les œuvres de Duret ?
EN FRANCE
Musées : Angers ; Avignon ; Lyon ; Nîmes ; Paris (Louvre) ; Semur-en-Auxois ; Toulouse ; Troyes ; Versailles (château)
Autres lieux : Paris (Académie de Médecine, Assemblée nationale, Bourse, cimetière Montmartre, Conservatoire de Musique, école des Beaux-Arts, églises de la Madeleine, Notre-Dame-de-Lorette et Sainte-Clothilde, fontaine Saint-Michel, Institut, Invalides, jardins des Champs-Élysées et du Luxembourg, palais de Justice, du Louvre et du Luxembourg, square de la Trinité, Théâtre Français) ; Saint-Maur (église Saint-François-de-Salles) ; Uzès.
DURIO, Paco, céramiste et orfèvre
p. 405.
DUSEIGNEUR, Jehan, sculpteur
Fig 348
pp. 33, 202, 311.

DUSSOUBS, Denis Gaston, tué sur les barricades en 1851
Fig 327.
DUTEL, fondeur
pp. 80, 257.
ECHERAC, Auguste-Arthur d' sculpteur
Fig 28□.
ECK & DURAND, fondeur
Cat 130, 152, 156, 188, 191
pp. 204, 413 (ch. IV,2) note 2.
ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS, cf. PARIS, école...
ÉCOLE DES BEAUX-ARTS, cf. PARIS, école...
ÉCOLE GRATUITE DE DESSIN, cf. PARIS, école...
ÉCRIVAINS ET CRITIQUES
ALEXANDRE, CAUMONT, ASTRUC, AURIER, AUVRAY; BALZAC, BARRÈS, BAUDELAIRE, BLANC, BUCHEZ, BURGER, BURTY; CASTAGNARY, CAVÉ, CHAMPFLEURY, CHATEAUBRIAND, CLARAC, CLARETIE, CLAUDEL, DAYOT, DUCAMP, DURANTY; ÉMERIC-DAVID; FEYDEAU, FLAUBERT, FOUCAUD; GAUTIER, GEFFROY, GIDE, GOETHE, GONCOURT, GONSE; HOUSSAYE, HUGO, HUYSMANS; JAL, JANIN, JOUIN; LAFENESTRE, LAMARTINE, LAMI, LORRAIN, LOTI, MAETERLINCK, MALLARMÉ, MANTZ, MARX, MAUCLAIR, MAUPASSANT, MENDES, MERIMÉE, MEURICE, MIRBEAU, MONNIER, MONTALEMBERT, MORICE Charles, MURGER Henri, MUSSET Alfred et Paul de; PLANCHE, PROUST; QUATREMERE DE QUINCY; RODENBACH; SAINT-VICTOR, SAINTE-BEUVE, SAND, STENDHAL; THORE, TIMBAL; VALERY, VIGNY, YRIARTE; ZOLA.
EFFORT VERS LA NATURE
Cat 48
p. 305.
EGENSVILLER, Pancrace, sculpteur
p. 52.
ÉGYPTE
Fig 322.
ELSCHOECHT, Carle, sculpteur
Cat 156
Fig 314
p. 408 note 15.
Jean-Jacques-Marie-Carle-Vital ELSHOECHT, Dunkerque 1797 - Paris 1856
Bibliographie : LAMI, XIX, II, 1916, pp. 283-289; DUREY, 1984
Où sont les œuvres d'Elshoecht ?
EN FRANCE
Musées : Amiens; Bagnères-de-Bigorre; Dunkerque; Lyon; Paris (Arts décoratifs, Louvre); Saint-Omer; Semur-en-Auxois; Versailles (château)
Autres lieux : Laon (Hôtel de Ville); Lyon (Hôtel-Dieu); Paris (bibliothèque Mazarine, cimetières Montparnasse, Père-Lachaise, Comédie-Française, école des Beaux-Arts, église Notre-Dame-de-Lorette, Institut, jardin du Luxembourg, Louvre, place de la Concorde, Sénat); Valléry (église) (Somme).
EMERIC-DAVID, Toussaint-Bernard, archéologue et historien d'art
pp. 290, 292, 295, 298, 313, 318, 325, 326, 419 (ch. IX,1) note 17.
ÉMIGRANTS
Cat 20, 21
p. 325.
ENFANT
Cat 59, 68.
ENRÔLEMENT DES VOLONTAIRES cf. *DÉPART*
ENTRÉE DU ROGHI PRISONNIER À FEZ
Cat 217.
ENVIE
Cat 129.
ÉPINAY, Prosper d', sculpteur
p. 408 note 15.
EPSTEIN, Jacob, sculpteur
p. 124.
ESCOULA, Jean sculpteur
Fig 128 A, B
pp. 111, 114, 119.
ESPÉRANCE
Cat 1, 135
Fig 49□.
ESSLER, Fanny, danseuse
Cat 150.
ESSLER, Thérèse, danseuse
Cat 156.
ÉTATS-UNIS, coll. part.
Cat 248 E.
ETEX, Antoine, sculpteur
Cat 99, 100, 203
p. XX, 32,39, 165, 173, 280, 326, 408 note 15, 413 (ch. IV,2) note 2.
Antoine ETEX, Paris 1808 - Chaville 1888
Bibliographie : LAMI, XIX, II, 1916, pp. 294-307
Où sont les œuvres d'Etex ?
EN FRANCE
Musées : Amiens; Angers; Carpentras; Châlons-sur-Marne; Chambéry; Clermont-Ferrand; Lons-le-Saunier; Lyon; Marseille; Montargis; Nancy; Nantes; Paris (Arts décoratifs, Carnavalet, Louvre); Périgueux; Rouen; Semur-en-Auxois; Toul; Versailles (château)
Autres lieux : Auxerre (chapelle des Visitandines); Clamecy (collégiale saint Martin); Cognac (place François Ier); Lorient (cimetière); Metz (place d'Armes); Montauban (promenade des Carmes); Nice (place Garibaldi); Pau (place Royale); Paris (ancienne barrière du Trône, arc de l'Étoile, bibliothèque de l'Arsenal, cimetières Montmartre, Montparnasse, Père-Lachaise, Conseil d'État, églises de la Madeleine, des Invalides, Saint-Eustache, Saint-Paul-Saint-Louis, hôpitaux Lariboisière, la Salpétrière, Hôtel de Ville, Institut, palais Bourbon, du Louvre, du Luxembourg, parc Montsouris, Théâtre Français); Poitiers (parc Blossac); Villarceau (château)
À L'ÉTRANGER
États-Unis: Chicago (Art Institute), Washington (Hirshhorn Museum); Italie: Florence (Santa Croce).
ÉTRANGE PASSANT
Fig 422.
ÉVE
Cat 15, 16, 17, 18, 19, 40, 41
Fig 63, 65,66, 67□, 68□, 69, 70□, 71□, 72, 74□, 75□, 76, 77□, 79, 80, 81, 156
pp. 65, 373.
ÉVREUX, musée
Fig 394.
EXISTENCE HUMAINE
Fig 415.
FABISCH, Joseph, sculpteur
Fig 216, 219, 230, 232
p. 415 (ch. V,2) note 2.
FAGEL, Léon, sculpteur
pp. 158, 251.
FAGES, T., dessinateur
Fig 176.
FALGUIÈRE, Alexandre, sculpteur
Cat 22, 138, 216
Fig 33□, 44, 60, 133, 267, 283, 374, 407
pp. 32, 36, 38, 40, 41, 56, 57, 69, 71, 157, 158, 204, 216, 217, 220, 221, 222, 251, 347, 360, 363, 408 note 15, 412 note 18, 415 (ch. VI,1) notes 6 et 12, 422 note 40.
Alexandre FALGUIÈRE, Toulouse 1831 - Paris 1900
Bibliographie : LA PLUME, 1898; FUSCO, 1977; PINGEOT 1977-78 (bibl.)
Où sont les œuvres de Falguière ?
EN FRANCE
Musées : Bagnères-de-Bigorre; Bayonne; Calais; Carcassonne; Compiègne; Dijon (Beaux-Arts, Magnin); Lyon; Nantes; Nemours; Nogent-sur-Seine; Paris (Carnavalet, Orsay, Petit Palais); Rouen; Toulouse (fonds important); Tours; Troyes; Valenciennes; Vesoul
Autres lieux : Angers (cathédrale); Auray; Bayonne; Beaumont-de-Lomagne; Bordeaux; Carcassonne; Chambéry; Clairefontaine; Évian; Laon; Le Tréport; Nîmes; Paris (av. Friedland, Collège de France, Comédie-Française, école des Beaux-Arts, église Saint-François-Xavier, Grand Palais, Hôtel de Ville, Opéra, Opéra-Comique, Sorbonne, square Boudreau, Val-de-Grâce); Rouen; Senones; Toulouse (Capitole); Villiers-sur-Morin
À L'ÉTRANGER
Bolivie; Danemark: Copenhague (Ny Carlsberg, fonds important); États-Unis: Detroit (Institute of Arts), Los Angeles (County Museum), Springfield Mass., Washington; Grèce: Athènes.
FALLIÈRES, Armand, homme politique
p. 230.
FATALITÉ
Cat 239.
FAUCHEUR
Cat 188
pp. 362, 364.
FAUNE
Fig 145.
FAUNESSE
Fig 124.
FAUVEAU, Félicie de, sculpteur
Cat 198
p. 202.
Félicie de FAUVEAU, Florence 1799 - ? 1886
Bibliographie : LAMI, XIX, II, 1916, pp. 316-353; BARBOTTE, 1971
Où sont les œuvres de F. de Fauveau ?
EN FRANCE
Musées : Douai; Paris (Louvre); Toulouse; Vernon
Autres lieux : Paris (école des Beaux-Arts)
À L'ÉTRANGER
Italie: Florence (Santa Croce); U.R.S.S.: Leningrad (Ermitage).
FAYET, Gustave, collectionneur
Cat 245
p. 426 note 60.
FELON, Joseph, sculpteur
Cat 155.
Joseph FELON, Bordeaux 1818 - Nice 1896
Bibliographie : LAMI XIX, II, 1916, pp. 349-353
Où sont les œuvres de Felon ?
EN FRANCE
Musées : Dunkerque; Nice; Nîmes; Paris (Louvre); Reims
Autres lieux : Nîmes (église Sainte-Perpétue); Paris (églises sainte-Elisabeth, Saint-Etienne-du-Mont, Hôtel de Ville, Institut, jardin des Plantes, Louvre, orangerie du Luxembourg, Sorbonne).
FEMME
Cat 77, 78.
FEMME ACCROUPIE
Cat 42.
FEMME AU SINGE
Cat 89.

FEMME PIQUÉE PAR UN SERPENT
Cat 212
p. 69.
FERRARY, Désiré-Maurice, sculpteur
Fig 161
p. 350.
FERRY, Jules, homme politique
Fig 20□, 282
p. 416 note 11.
FEUCHERE, Jean-Baptiste, sculpteur
pp. 413 (ch. IV,2) note 2, 420 (ch. XI) note 5.
FEYDEAU, Georges, écrivain
p. 420 (ch. XI) note 5.
FILEUSE DE MEGARE
Fig 385.
FIX-MASSEAU, Pierre, sculpteur
Cat 242
Fig 15□, 18□, 422
pp. 156, 158, 380, 389, 392.
Pierre-Félix MASSEAU dit FIX-MASSEAU, Lyon 1869 - Paris 1937
Bibliographie :
Où sont les œuvres de Fix-Masseau ?
EN FRANCE
Musées : Dijon ; Lyon ; Paris (Orsay, Petit Palais)
Autres lieux : Paris (Conservatoire de Musique, jardin du Luxembourg, Opéra-Comique).
FLAUBERT, Gustave, écrivain
pp. 236, 299, 348, 351, 420 (ch. XI) note 5, 421 (ch. XI) note 14.
FLAXMAN, John, sculpteur
p. 298.
FLORENCE
Fig 365, 370
p. 56.
FLORENCE, Gypsoteca, Bartoliniana
Fig 337.
FOI
Cat 1, 136
Fig 49□, 376.
FONDATION DE LA COUR DES COMPTES
Cat 111.
FONDATION DE MARSEILLE
Cat 9, 10
Fig 55, 56.
FONDATION DE L'UNIVERSITÉ
Cat 110.
FONDEURS, ÉDITEURS, cf.
Barbedienne, Charnod, Chertier, Christofle, Clémenti, Collas, Crozatier, Delafontaine, Ducel, Durand atelier, Durenne, Dutel, Eck et Durand, Gatteaux J.E., Giroux, Gonon, Hebrard, Jaboeuf et Rouard, Leblanc-Barbedienne, Matifat, Monduit, Montagutelli, More, Oudry, Paillard, Prenat, Quesnel, Raingo frère, Richard, Rudier Alexis, Rudier Georges, Saint-Denis, Saint-Martin, Sauvage, Susse, Thiebaut, Tusey, Val d'Osne, Valsuani, Vigne de Lyon, Vittoz, Vollard.
FONTAINE, Pierre, architecte
Fig 165, 166
pp. 190, 414, (ch. V,1) note 17.
FONTAINEBLEAU, Archives municipales
Fig 248 à 250.
FONTAINEBLEAU, coll. part.
Fig 159.
FORCE
Cat 118.
FORGERON
Cat 125
pp. 128, 352-353.
FORLI, Pinacothèque communale
fig 332.
FORMIGÉ, Jean-Camille, architecte
Fig 262
p. 102.
FORTUNE
Fig 111.
FOULD, Achille, banquier et homme politique
p. 190.
FOURCAUD, Louis de, critique
pp. 37,38, 154, 199, 382, 422 note 44, 424 note 7.
FOURDRIN, Charles-Auguste, architecte
Fig 311.
FOYATIER, Denis, sculpteur
pp. 297, 408 note 15, 415 note 36.
FRANÇAIS, Louis, peintre
pp. 219, 220, 221, 421 (ch. XI) note 6.
FRANCE
Cat 175.
FRANCE, coll. part.
Cat 94, 147-148
Fig 149, 158.
FRANCE GUERRIÈRE
Cat 117
Fig 195.
FRANCE HEUREUSE et PROSPÈRE
Fig 189.
FRANCESCA cf. *PAOLO et FRANCESCA*
FRANCESCHI, Jules, sculpteur
p. 38.
FRÉDÉRIC, Léon, peintre
p. 358.
FREMIET, Emmanuel, sculpteur
Cat 25, 27, 28, 29, 30, 31, 233, 234
Fig 21□, 22□, 37, 93□, 94□, 95□, 96□, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 372, 383, 384, 404 à 406
pp. 29, 51, 76, 80-94, 248, 275, 372, 373, 404, 408 note 15, 424 note 81.
Emmanuel FREMIET, Paris 1824 - Paris 1910
Bibliographie : BARTLETT, 1891 ; DE BIEZ, 1896 ; DE BIEZ, 1910 ; FAURE-FREMIET, 1934 ; CHEVILLOT, 1984
Où sont les œuvres de Frémiet ?
EN FRANCE
Musées : Dijon ; Guéret ; Paris (Armée, Orsay, Muséum)
Autres lieux : Dinan ; Laffrey ; Mont-Saint-Michel ; Paris (avenue de l'Observatoire, Bibliothèque nationale, Hôtel de Ville, jardin des Plantes, Panthéon, place des Pyramides, pont Alexandre III) ; Pierrefonds (château) ; Sèvres (manufacture)
À L'ÉTRANGER
États-Unis : Philadelphie, Monticello (Alberton Park), Urbana-Champaign (Krannert Art Museum, University of Illinois) ; Pologne : Neudeck ; Roumanie : Jassy (état actuel non contrôlé).
FRÉMY, Jacques, peintre
Fig 333
p. 294.
FREULER, D., praticien
Fig 127.
FRIANT, Émile, peintre
Fig 5.
FRILEUSE
Fig 141.
FROMENT-MEURICE, Émile, orfèvre
Fig 159.
FROMENT-MEURICE, Jacques, sculpteur
Fig 269
p. 383.
FUGIT AMOR
Cat 238.
FULCONIS, Guillaume et Victor, sculpteurs
p. 408 note 15.
FULLER, Loïe, danseuse
p. 75.
FUMIÈRE cf. GAVIGNOT
GABRIEL, Jacques-Ange, architecte
p. 413 (ch. IV,1) note 7.
GALLÉ, Émile, céramiste, maître-verrier et ébéniste
p. 154.
GAMBETTA, Léon, homme politique
Fig 375
pp. 214-215, 238, 346, 416 note 11, 424 note 84.
GARNIER, Charles, architecte
pp. 118, 150, 217, 336, 345.
GARNIER, Francis, explorateur
Fig 260
pp. 240-241.
GATTEAUX, Jacques Édouard, sculpteur, graveur, fondeur et collectionneur
pp. 128, 418 note 21.
GATTEAUX, Nicolas, sculpteur et inventeur
Fig 131
p. 80.
GAUDEZ, Adrien, sculpteur
p. 422 note 39.
GAUDI, Antonio, architecte et sculpteur
p. 73.
GAUGUIN, Paul, sculpteur et peintre
Cat 244, 245, 246, 248 A-E, 249
Fig 424, 426, 427, 430
pp. 119, 120, 122, 156, 324, 326, 387, 393, 395, 396, 400, 401, 402, 404, 405.
Paul GAUGUIN, Paris 1848 - Atuana (îles Marquises) 1903
Bibliographie : GRAY, 1963 ; BODELSEN, 1964
Où sont les sculptures de Gauguin ?
EN FRANCE
Musée : Paris (Orsay)
À L'ÉTRANGER
Angleterre : Londres (Courtauld) ; Canada : Ottawa (National Gallery of Canada), Toronto (Art Gallery of Ontario) ; Danemark : Copenhague (Ny Carlsberg, Kunstindustrimuseet) ; États-Unis : Boston (Museum of Fine Arts), Washington (Hirshhorn, National Gallery) ; Suède : Stockholm (National Museum) ; Suisse : Zurich (Buhrle Collection).
GAUQUIÉ, Henri-Désiré, sculpteur
Fig 266
pp. 251, 417 (ch. VII,1) note 12.
GAUTHERIN, Jean, sculpteur
Fig 28□, 242
pp. 220, 222, 363.
GAUTIER, Théophile, écrivain
pp. 69, 149, 193, 299, 313, 322, 329, 338, 355, 413 (ch. III,12) note 11, 415 note 58, 419 (ch. IX,1) note 34, 420 note 7 et (ch. XI) note 5.
GAYRARD, Paul (fils), sculpteur
Fig 191
p. 408 note 15.
GAYRARD, Raymond (père), sculpteur
pp. 197, 280, 408 note 15, 415 (ch. V,1) note 27.
GECHTER, Théodore, sculpteur
Cat 199
pp. 33, 165.
Jean-François-Théodore GECHTER, Paris 1796 - Paris 1844
Bibliographie : LAMI, XIX, III, 1919, pp. 42-43 ; LEROY-JAY LEMAISTRE, 1984, pp. 88-89
Où sont les œuvres de Gechter ?
EN FRANCE
Musées : Compiègne (Vivenel) ; Paris (Louvre) ; Versailles (château)
Autres lieux : Paris (arc de l'Étoile, église de la Madeleine, fontaines du Fellah et de la place de la

Concorde, palais du Luxembourg)
À L'ÉTRANGER
États-Unis : Minneapolis (Museum of Arts) ; Grande-Bretagne : Londres (Bethnal Green Museum) ; R.F.A. : Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle).
GEFFROY, Gustave, critique d'art et écrivain
pp. 154, 383, 413 (ch.III,12) note 21, 418 (ch. VIII,2) note 14, 420 note 19, 422 note 47.
GELLÉE, Claude
Cat 138 à 140
Fig 126, 127, 128 A, B, 129, 130, 238 à 242
pp. 110 à 114, 218 à 223, 329, 345.
GENÈVE, coll. part.
Fig 290-291.
GENÈVE, musée d'Art et d'Histoire
Fig 177.
GÉNIE de la PATRIE cf. DÉPART des VOLONTAIRES
GEOFFROY-DECHAUME, Adolphe-Victor, sculpteur
pp. 68, 69, 408 note 15
GÉRARD, François, baron, peintre
pp. 171, 299, 414 (ch. V,1) note 17.
GÉRARD, François-Antoine, sculpteur
Cat 91, 92
pp. 278, 414 (ch. V,1) note 13.
GÉRICAULT, Théodore, sculpteur et peintre
Cat 45
Fig 172
p. 324.
Théodore GÉRICAULT, Rouen 1791 - Paris 1824
Bibliographie : THUILLIER et GRUNCHEC, 1978, p. 149 (bibl.)
Exp. 1980, Los Angeles, pp. 283-285 (bibl.)
Où sont les œuvres de Géricault ?
EN FRANCE
Musées : Paris (Louvre) ; Rouen
À L'ÉTRANGER
Allemagne : Cologne (Wallraf Richartz Museum) ; États-Unis : Buffalo (Albright Art Gallery).
GERMAIN, Jean-Baptiste, sculpteur
p. 50.
GÉRÔME, Jean-Léon, sculpteur et peintre
Cat 85, 86
Fig 9□, 160
p. XVI, 76, 270, 350, 395, 422 note 32.
Jean-Léon GÉRÔME, Vesoul 1824 - Paris 1904
Bibliographie : exp. 1980, Los Angeles, pp. 285 à 292 (bibl.)
Exposition : 1981, Vesoul
Où sont les œuvres de Gérôme ?
EN FRANCE
Musées : Caen ; Chantilly ; Compiègne (château) ; Évreux ; Gray ; Nantes ; Paris (Armée, Orsay) ; Rouen ; Sèvres ; Versailles (château) ; Vesoul (fonds principal)
Autres lieux : Chantilly ; Paris (cimetière Montmartre, Opéra, Sénat)
À L'ÉTRANGER
Belgique : Waterloo ; Canada : Toronto ; Danemark : Copenhague (Ny Carlsberg Glyptotek) ; États-Unis : Boston, Cleveland, Los Angeles (County Museum of Art), San Simeon, Springfield, Washington (Hirshhorn)...
GHIBERTI, Lorenzo
pp. 204, 415 note 46.
GIACOMETTI, Alberto, sculpteur
p. 351.
GIBSON, John, sculpteur
p. 152.
GIDE, André, écrivain
pp. 303, 305.
GILBERT, Alfred, sculpteur
pp. 31, 148.
GIOTTO
p. 398.
GIRAFE
Cat 75.
GIRAUD, Grégoire, sculpteur
Cat 180.
Pierre-François Grégoire GIRAUD, Le Luc (Var) 1783 - Paris 1836
Bibliographie : MIEL, 1839-40 ; LAMI, XIX, III, 1919, pp. 63-65
Où sont les œuvres de Giraud ?
EN FRANCE
Musées : Aix ; Nantes ; Paris (Louvre)
Autres lieux : Besançon (bibliothèque ; Paris (école des Beaux-Arts).
GIRAUD, Jean-Baptiste, sculpteur
Fig 338
pp. 288, 290, 292, 408 note 15, 410 (ch. III,2) note 1.
GIRAULT, Charles-Louis, architecte
Fig 283, 379.
GIRODET-TRIOSON, Anne-Louis, sculpteur
pp. 171, 174, 299.
GIROUX, marchand éditeur
p. 260.
GISORS, Alphonse-Henri de, architecte
Fig 288.
GLOIRE et IMMORTALITÉ
Cat 117
Fig 186.
GODARD, Benjamin, compositeur
Fig 277.
GODDE, Charles-Joseph, sculpteur
p. 36.
GODET, Coll. Mireille
Fig 97□, 132
Cat 26.
GODET, Henri, sculpteur
Cat 26
Fig 97□
p. 73.
Henri GODET, Paris 1863 - Vincennes 1937
Où sont les œuvres de Godet ?
EN FRANCE
Musées : Amiens ; Mont-de-Marsan ; Paris (Orsay)
Autres lieux : Paris (bibliothèque M. Durand) ; France, coll. Mireille Godet.
GŒTHE, Johann Wolfgang von, écrivain
p. 327.
GOIS, Edmé-Étienne-François, sculpteur
pp. 199, 415 (ch. V,1) note 26 et 31.
GONCOURT, Edmond et Jules de, écrivains et critiques
pp. XV, XVI, 336, 354, 371, 398, 407 note 10, 420 (ch. XI) note 5.
GONON, Honoré, fondeur
Cat 195
pp. 34, 255, 315, 418 (ch. VIII,1) note 10, 424 note 84.
GONSE, Louis, critique d'art
p. 230.
GORILLE EMPORTANT UNE FEMME
Fig 404, 405.
GÖTEBORG, Konstmuseum
Fig 83.
GOUJON, Jean, sculpteur
Fig 184
pp. 184, 190.
GOUPIL, Adolphe, éditeur d'estampes
p. 81.
GRAILLON, Pierre, sculpteur
Fig 385
pp. 355, 357.
GRANDE-BRETAGNE, coll. part.
Fig 389.
GRANDE-BRETAGNE, coll. royale
Fig 408.
GRASS, Philippe, sculpteur
pp. 312, 418 (ch. VIII,1) note 13.
GRAVIGNY, Ulysse, architecte
Fig 264.
GRAY, musée du baron Martin
Cat 91, 92.
GREBER, Henri, sculpteur
Cat 25
Fig 93□, 94□, 95□, 96□
pp. 73, 76, 79.
Henri GRÉBER, Beauvais 1855 - Paris 1941
Où sont les œuvres de Gréber ?
EN FRANCE
Musées : Beauvais ; Bordeaux ; Chambéry ; Dijon ; Meudon (Art et Histoire) ; Paris (Orsay, Petit Palais) ; Sèvres
Autres lieux : Beauvais (Hôtel de Ville) ; Paris (Grand Palais, Hôtel de Ville, Jardin des Plantes, Saint-Pierre-de-Montmartre) ; Riom (jardin public) ; Sceaux (jardin des Félibres).
GRENADIER
Cat 95.
GRENOBLE, musée de Peinture et de Sculpture
p. XXIII
p. 408 note 15.
GREVENICH, François-Alfred, sculpteur
p. 39.
GRIL, Maurice, sculpteur
Cat 43 C,D,E.
GROS, Antoine, baron, peintre
p. 172.
GRÜN, Jules-Alexandre, peintre
Fig 378.
GRUYÈRE, Théodore, sculpteur
Fig 189
pp. 33, 36, 39.
GUÉRIN, Pierre, peintre
Cat 14
Fig 171
pp. 32, 54, 148.
GUÉRINOT, Antoine Gaétan, architecte
Fig 312.
GUERRE
Cat 117, 120
Fig 189.
GUERRIER (GRAND)
Cat 209
Fig 357
p. 325.
GUERSANT, Pierre-Sébastien, sculpteur
p. 415 (ch. V,1) note 24 et 26.
GUILLAUME, Edmond, architecte
p. 248.
GUILLAUME, Eugène, sculpteur
Cat 188
p. XX, 36, 39, 40, 41, 301, 342, 362, 409 note 52.
Jean-Baptiste Claude Eugène GUILLAUME, Montbard 1822 - Rome 1905
Bibliographie : MASSON, 1905 ; MARGUY, 1911 ; LAMI, XIX, III, 1919, pp. 112-121 ; LAVEISSIERE, 1980, pp. 256-257
Où sont les œuvres de Guillaume ?
EN FRANCE
Musées : Angers ; Bayonne ; Dijon ; Montbard ; Paris (Louvre, Cabinet des Dessins, Orsay, Petit Palais) ; Rueil-Malmaison (château de Bois-Préau) ; Semur-en-Auxois ; Versailles (château)
Autres lieux : Angers (Jardin des Plantes) ; Chalon-sur-

Saône ; Clermont-Ferrand ; Ivry (mairie) ; Luchon ; Lyon (basilique Notre-Dame-de-Fourvières) ; Marseille (Bourse du commerce, palais de Justice) ; Paris (cimetière du Père-Lachaise, Collège de France, Comédie-Française, école des Beaux-Arts, églises Sainte-Clotilde, Saint-Eustache, Saint-Paul-Saint-Louis, de la Trinité, fontaine Saint-Michel, Institut, Invalides, Louvre, Museum d'Histoire naturelle, Opéra) ; Plombières ; Reims (square Colbert)
À L'ÉTRANGER
Danemark : Copenhague (Ny Carlsberg Glyptotek) ; Italie : Rome (Villa Médicis).
GUILLAUME, Henri, architecte
Fig 266.
GUILLAUMET, Gustave, peintre
Cat 169
p. 350.
GUILLOT, Anatole, sculpteur
p. 371
GUIMARD, Hector, architecte
Fig 297.
GUINO, Richard, sculpteur
p. 411 (ch. III,7) note 1.
GUMERY, Charles-Alphonse, sculpteur
Fig 234, 317
pp. 36, 37.
GUYS, Constantin, peintre
p. 418 (ch. VIII,2) note 1.
HAMY, Dr E.T., directeur du musée de l'Homme
pp. 394, 425 note 12 et 27.
HANSON, Duane, sculpteur
pp. 94, 326.
HARMONIE TRIOMPHANTE DE LA DISCORDE
Fig 377.
HARPIGNIES, Henri, peintre
Fig 378.
HAUMACK, sculpteur
p. 205.
HAUSSMANN, baron, préfet de Paris
p. 248.
HAUT du THEM
Fig 220.
HAVARD, Henri, inspecteur des Beaux-Arts
p. 150.
HEARTFIELD
p. 94.
HÉBÉ
Fig 332.
HÉBERT, Émile, peintre
p. XVI, 420 (ch. XI) note 5.
HÉBRARD, fondeur
Cat 87, 219
pp. 230, 305.
HENNER, Jean-Jacques, peintre
p. 76.
HENRI IV
Fig 276.
HERCULE ET L'HYDRE
Cat 80.
HÉRICART de THURY, architecte
p. 197.
HEUVELMANS, Lucienne-Antoinette, sculpteur
p. 81.
HEYMANN, marchand
p. 425 note 12.
HIOLLE, Ernest-Eugène, sculpteur
pp. 36, 41.
HISTOIRE DE L'EAU
Cat 88.
HODGES, William, peintre
p. 394.
HODLER, Ferdinand, peintre
pp. 230, 386.
HOETGER, Bernard, sculpteur
p. 422 note 33 et 36.
HOLLWECK, Louis, sculpteur
Fig 284.
HORTA, Victor, architecte
p. 366.
HOUDON, Jean-Antoine, sculpteur
Cat 183
Fig 1□, 141, 259
pp. 4, 190, 230, 254, 288.
Jean-Antoine HOUDON, Versailles 1741 - Paris 1828
Bibliographie : LAMI, XVIII, I, 1910, pp. 408-436 ; GIACOMETTI, 1928 ; REAU, 1964 ; ARNASON, 1976
Où sont les œuvres de Houdon ?
Pour un répertoire topographique complet, cf. Réau 1964, t. 2, pp. 61-74
EN FRANCE
Musées : Angers ; Dijon ; Grenoble ; Le Mans ; Montpellier ; Orléans ; Paris (Arts décoratifs, Carnavalet, Jacquemart-André, Louvre, Petit Palais) ; Soissons ; Toulouse ; Versailles (château, Lambinet)
Autres lieux : Aix-en-Provence (bibliothèque Mejanes) ; Maisons-Laffitte (château) ; Paris (bibliothèques Mazarine, Nationale, Comédie-Française, écoles des Beaux-Arts, de Médecine, Panthéon)
À L'ÉTRANGER
Voir Réau.
HOUSSAYE, Arsène, critique
p. 419 (ch. IX,1) note 36.
HUET, Paul, peintre
p. 420 note 64.
HUGO, Victor, écrivain
Fig 27□, 212, 373
p. XII, 174, 183, 207, 216, 311, 314, 316, 322, 347, 348, 362.
HUGUENIN, Victor, sculpteur
Cat 201
p. 418 note 21.
Jean-Pierre-Victor HUGENIN, Dôle 1802 - Paris 1860
Bibliographie : LAMI, XIX, III, 1919, pp. 166-170
Où sont les œuvres de Huguenin ?
EN FRANCE
Musées : Amiens ; Angers ; Arbois ; Bourg-en-Bresse ; Dôle ; Lille ; Salins ; Versailles
Autres lieux : Besançon (bibliothèque) ; Corte ; Fontainebleau (jardin) ; Paris (cimetière Montparnasse, églises de la Madeleine et Saint-Paul, jardin du Luxembourg, palais du Luxembourg).
HUGUES, Jean-Baptiste, sculpteur
Fig 14□, 36□.
HUSSON, Honoré, sculpteur
Cat 1
pp. 34, 36, 37, 42, 47, 414 (ch. IV,2) note 217.
Honoré-Jean-Aristide HUSSON, Paris 1803 - Bellevue 1864
Bibliographie : LAMI, XIX, III, 1919, pp. 171 à 175 ; LE NORMAND, 1981, pp. 237 à 242
Où sont les œuvres de Husson ?
EN FRANCE
Musées : Chartres ; Évreux ; Lille ; Saint-Omer ; Versailles (château)
Autres lieux : Le Raincy (église) ; Paris (cimetière Montmartre, école des Beaux-Arts, églises de la Madeleine, Saint-Eustache, Saint-Germain-l'Auxerrois [beffroi], Saint-Vincent-de-Paul, Sainte-Clotilde, Invalides, jardin du Luxembourg, palais du Louvre, place de la Concorde, Sénat) ; Saint-Martory (église)
À L'ÉTRANGER
Italie : Rome (Villa Médicis).
HUVÉ, Jean Jacques Marie, architecte
pp. 206, 415 (ch. V,1) note 18, 415 note 33 et 55.
HUYSMANS, Joris-Karl, écrivain
pp. 154, 329, 359, 387, 388, 389, 393.

ICARE
Cat 37, 38.
IDOLE À LA COQUILLE
Cat 247.
IDRAC, Jean-Antoine-Marie, sculpteur
Fig □16, 51.
ILE-DE-FRANCE
p. 408 note 15.
ILLUSION
Cat 38.
IMMORTALITÉ DEVANÇANT LE TEMPS
pp. 334-335.
INFANTE
Cat 72, 73, 74
p. 157.
INGRES, Jean-Dominique, peintre
pp. 171, 182, 196, 300, 321, 414 (ch. IV,2) note 13, 421 (ch. XII) note 7.
INJALBERT, Antonin, sculpteur
Fig 261
p. XV, 158, 229, 408 note 15.
INSTITUT cf PARIS, Académie des Beaux-Arts
ISAURE, Clémence
Cat 199
Fig 149.
ISIS
Cat 243
Fig 134
pp. 156, 398.
JABŒUF et ROUARD, fondeur
Cat 19.
JACQUEMART, Alfred, sculpteur
p. 85.
JACQUES, Napoléon, sculpteur
Fig 191
p. 414 (ch. IV,2) note 12.
JACQUIO, Ponce
p. 185.
JACQUOT, Georges, sculpteur
pp. 33, 36, 153, 220, 415 (ch. V,1) notes 24 et 26.
JAL, Auguste, critique
p. 413 (ch. III,12) note 19.
JALEY, Jean-Louis-Nicolas, sculpteur
pp. 33, 36, 177.
JANIN, Jules, critique
pp. 255, 261.
JEAN de BOLOGNE
p. 56.
JEANNETTE
Fig 361.
JEANNE D'ARC
Cat 81
Fig 148
p. XX, 84, 248, 408 note 15, (ch. I,1) note 5.
JEUNE FILLE DE BOU-SAADA
Cat 169
Fig 386
p. 350.
JEUNE FILLE ROMAINE
Cat 12.
JEUNE GRECQUE AU TOMBEAU DE BOTZARIS
Fig 351.
JEUNE INDIENNE
Cat 186.

JEUNE MÈRE ALLAITANT SON ENFANT
Fig 390.
JOHANNOT, Tony, peintre
p. 324.
JOUEUSE DE BOULES
Cat 85.
JOUFFROY, François, sculpteur
Fig 10□, 191
pp. 28, 33, 36, 41, 280, 301, 409 (ch. II,2) note 8, 413 (ch. IV,2) note 2.
JOUIN, Henry, historien d'art
pp. 37, 171, 172, 418, (ch. VIII,2) note 4, 419 (ch. X,1) note 8.
JOUR et la NUIT
Fig 414.
JOURDY, sculpteur
p. 42.
JUGEMENT DERNIER
Cat 128, 129
Fig 203, 204.
JULIEN, Pierre, sculpteur
p. 290.
KAHN, Albert, banquier et mécène
p. 102.
KANDINSKY, Wassily, peintre
p. 333.
KHNOPFF, Fernand, peintre
p. 73.
KIRCHNER, Ernst Ludwig, peintre
p. 330.
KIRSTEIN, Joachim-Frédéric, sculpteur
p. 205.
KLINGER, Max, peintre et sculpteur
p. 153.
KNECHT, Frédéric-Émile, sculpteur
Fig. 189.
KOLLWITZ, Kathe, dessinateur, graveur et sculpteur
p. 329.
KRØYER, P.S., peintre
p. 66.
LABICHE, Laure
Cat 172
Fig 319.
LACAUCHIE, Alexandre, lithographe
Fig 293.
LACOMBE, Georges, sculpteur
Cat 46, 243
Fig 134, 135, 415
pp. 73, 119, 156, 386, 398, 408 note 15.
Georges LACOMBE, Versailles 1868 - Saint-Nicolas-des-Bois (Orne) 1916
Bibliographie : ANSIEAU, 1968 et 1983
Où sont les œuvres de Lacombe ?
EN FRANCE
Musées : Brest ; Lille ; Paris (Orsay) ; Saint-Germain-en-Laye (Prieuré)
À L'ÉTRANGER
Brême (Kunsthalle).
LAFAYE, Prosper, peintre
Fig 4□.
LAFENESTRE, Georges, critique
p. XI.
LAFRANCE, Jules-Isidore, sculpteur
p. 50.
LAINE, Joseph-Henri-Joachim, homme politique
p. 278.
LALIQUE, René, joallier et verrier
Cat 86
pp. 154, 395.
LALOUX, Victor, architecte
p. 229.
LAMARTINE, Alphonse de, écrivain
pp. 311, 321, 348.
LAMBERT, sculpteur
Fig 132.
LAMENNAIS, Félicité Robert de, écrivain
p. 201.
LAMI, Eugène, peintre
p. 258.
LAMI, Stanislas, sculpteur et historien de la sculpture
p. XVIII.
LANDOWSKI, Paul, sculpteur
Fig 378
p. XIX, 408 note 15.
LANGRES, musées
Cat 178.
LANNO, François-Gaspard-Aimé, sculpteur
pp. 33, 36, 177, 413 (ch. IV,2) note 17, 414 (ch. IV,2) note 23.
LANSON, Alfred-Désiré, sculpteur
pp. 47, 220.
LAON, musée archéologique
Cat 23.
LARCHE, Raoul, sculpteur
Fig 132, 369, 378.
p. 408 note 15.
LARROUMET, Gustave, directeur des Beaux-Arts
p. 416 note 11.
LAURANA, Francesco, sculpteur
p. 419 (ch. IX,1) note 16.
LAVATER, Johann Kaspar, écrivain et théoricien
pp. 43, 317.
LAVIROTTE, Jules-Aimé, architecte
p. 158.
LEBLANC-BARBEDIENNE, Gustave, fondeur
Fig 102, 103
pp. 81, 85, 410 (ch. III,1) note 9.
LEBOURG, Charles-Auguste, sculpteur
p. 422 note 16.
LEBRUN, Charles
Fig 53
pp. 43, 45, 46, 47.
LE CATEAU-CAMBRESIS, musée Matisse
Cat 210.
LECLAIRE, Jean, entrepreneur en peintures
Fig 262.
LECLÈRE, Achille, architecte
Fig 323.
LECOMTE, Félix, sculpteur
Fig 334.
LEDRU-ROLLIN, Alexandre-Auguste, homme politique
Fig 279
p. 177.
LEFEBVRE, Hippolyte, sculpteur
p. 361.
LEFEVRE, Camille, sculpteur
Fig 394
pp. 214-215.
LEFUEL, Hector, architecte
Fig 187, 193
pp. 185, 190, 191, 193, 414 (ch. IV,3) note 1.
LÉGENDE SAVERNOISE
Cat 24.
LEGENDRE-HERAL, Jean-François, sculpteur
pp. 32, 33, 408 note 15, 409 (ch. II,2) note 7.
LEGROS, Pierre II, sculpteur
Fig 376.
LEHARIVEL-DUROCHER, Victor-Edmond, sculpteur
Cat 171.
Victor Edmond LEHARIVEL-DUROCHER, Chanu (Orne) 1816 - Chanu 1878
Bibliographie : CHENNEVIÈRES, 1898 ; LAMI, XIX, III, 1919, pp. 295-299
Où sont les œuvres de Leharivel ?
EN FRANCE
Musées : Alençon (fonds principal) ; Rouen
Autres lieux : Bellême ; Condé-sur-Noireau (église Saint-Martin) ; Montrouge (église Saint-Pierre) ; Paris (cimetière du Père-Lachaise, Comédie-Française, école des Beaux-Arts, églises Saint-Augustin, Sainte-Clotilde, Saint-Leu-Saint-Gilles, Louvre) ; Sées (chapelle du Petit Séminaire).
LELEUX, Adolphe, peintre
p. 422 note 16.
LEMAIRE, Henri, sculpteur
Cat 3, 128, 129
Fig 203, 204
pp. 36, 56, 165, 199, 201, 415 (ch. V,1) note 24.
Philippe Joseph Henri LEMAIRE, Valenciennes 1789 - Paris 1880
Bibliographie : LAMI, III, 1919, pp. 299 à 306 ; LE NORMAND, 1980, pp. 152 à 155
Où sont les œuvres de Lemaire ?
EN FRANCE
Musées : Cambrai ; Compiègne (château) ; Paris (Carnavalet) ; Rouen (fonds important de dessins) ; Tarbes ; Valenciennes (fonds principal) ; Versailles (château)
Autres lieux : Boulogne-sur-Mer (colonne de la Grande Armée) ; Ivry (dépôt des œuvres d'Art de la Ville de Paris) ; Lille (ancienne Bourse) ; Paris (arc de l'Étoile, cimetière du Père-Lachaise, école des Beaux-Arts, églises de la Madeleine, Notre-Dame-de-Lorette et Sainte-Elisabeth, gares du Nord et de l'Est, Institut, jardins du Luxembourg et des Tuileries, palais de Justice, du Louvre et du Luxembourg) ; Valenciennes (Hôtel de Ville et place Froissart) ; Versailles
À L'ÉTRANGER
U.R.S.S. : Léningrad (cathédrale Saint-Isaac).
LE MANS, musée Tessé
p. 230.
LE MÉE, musée municipal Henri Chapu
Fig 61, 396
Cat 172, 176
pp. XIX, XXIV.
LE MERCIER, Jacques
Fig 185, 192
p. 190.
LEMOT, François-Frédéric, sculpteur
Fig 276
pp. 165, 251, 298, 408 note 15.
LEMOYNE, Paul dit LEMOYNE SAINT-PAUL, sculpteur
p. 148.
LENOIR, Alexandre, archéologue
p. 318.
LENOIR, Alfred, sculpteur
p. 243.
LÉOFANTI, Adolphe-Pierre-François, sculpteur
p. XII.
LÉONARD de VINCI
pp. 64, 115.
LEPÈRE, Alfred, sculpteur
Cat 4
pp. 36, 37.
Alfred LEPÈRE, Paris 1827 - La Hay-les-Roses (Val-de-Marne) 1904
Bibliographie : LAMI, XIX, III, 1919, pp. 317 à 319
Où sont les œuvres de Lepère ?
EN FRANCE
Musées : Compiègne (château) ; Fontainebleau (château) ; Paris (Orsay) ; Versailles (château)
Autres lieux : Paris (école des Beaux-Arts, églises Notre-Dame-des-Champs, Notre-Dame-de-Clignancourt,

Saint-Augustin, Hôtel de Ville, Opéra, palais du Louvre).
LEPRETRE, C., sculpteur
Fig 189.
LE PUY, musée Crozatier
p. XX.
LE PUY, rocher Corneille
Fig 215, 218.
LEQUESNE, Eugène, sculpteur
Fig 234, 371
pp. 36, 39, 194-195.
LEQUIEN, Alexandre-Marie, sculpteur
p. 218.
LESCORNÉ, Joseph-Stanislas, sculpteur
p. 225.
LESCOT, Pierre
Fig 184
pp. 180, 184, 190.
LESUEUR, Jean-Baptiste, architecte
Fig 310.
LEUCOTHOÉ cf. *BACCHUS*
LEVASSOR, Émile, ingénieur
Fig 270.
LE VÉEL, Armand-Jules, sculpteur
p. XXIV.
LÉVY-DHURMER, Lucien, peintre
p. 420 note 64.
LIAUTARD, Abbé
Fig 209, 353.
LIBERTÉ cf. *DÉPART DES VOLONTAIRES*
LIERRE
Cat 26
Fig 97□.
LILLE, musée des Beaux-Arts
Cat 66
pp. XIV, XXIII, XXIV.
LIMOGES, musée municipal
p. 67.
LISIEUX, musée
Fig 202.
LONDRES, National Art Training School
p. 30.
LONDRES, Victoria and Albert Museum
Cat 163.
p. XVIII.
LOOS, Alfred, architecte
p. 425 note 12.
LORMIER, Edouard, sculpteur
p. 47.
LORRAIN, Claude cf. *GELLÉE*
LORRAIN, Jean, écrivain
p. 155.
LOTI, Pierre, écrivain
pp. 394, 395.
LOUIS XVI, Apothéose de
Fig 322.
LOUIS XVIII RECEVANT aux TUILERIES le duc d'Angoulême
Cat 94
pp. 196, 197.
LOUIS-PHILIPPE
p. 197.
LOURDES, grotte Massabielle
Fig 230.
LOUVIERS, musée
p. XIX.
LUTTE
Cat 213.
LUTTEURS
Fig 366.
LUYNES, duc de, érudit, archéologue et mécène
pp. 151, 177.

LYON
p. XX.
LYON, église Saint-Nizier
Fig 225.
LYON, musée des Beaux-Arts
Fig 411□
pp. XV, XXIII.
LYS BRISÉ
Fig 117, 118.
MACHAULT, Paul-Émile, sculpteur
p. 418 (ch. VIII,1) note 13.
MAGGESI, Dominique, sculpteur
p. 283.
MAETERLINCK, Maurice, écrivain
p. 392.
MAGNI, Pietro, sculpteur
p. 357.
MAIGNAN, Albert, peintre
Fig 6□.
MAILLAUD, Fernand, sculpteur
p. 398.
MAILLET, Jacques-Léonard, sculpteur
p. 36.
MAILLOL, Aristide, sculpteur
Cat 47, 58, 189
Fig 7□, 26□, 136, 345
pp. XVI, XIX, XXI
pp. 31, 119, 124, 230, 303, 304, 306, 405.
Aristide MAILLOL, Banyuls-sur-Mer (Pyrénées-Orientales) 1861 - Perpignan 1944
Bibliographie : GEORGE, 1977 ; SLATKIN, 1979
Expositions : 1961, Paris ; 1979, Perpignan
Où sont les œuvres de Maillol ?
EN FRANCE
Musées : Cagnes-sur-Mer ; Calais ; Grenoble ; Lyon ; Paris (Arts décoratifs, Orsay, Petit Palais, futur musée Maillol : fonds principal) ; Poitiers ; Saint-Germain-en-Laye (Prieuré) ; Saint-Tropez ; Strasbourg (Art moderne) ; Troyes (Lévy)
Autres lieux : Banyuls ; Céret ; Elne ; Paris (jardin des Tuileries : fonds important) ; Port-Vendre ; Puget-Théniers ; Toulouse
À L'ÉTRANGER
Bien représenté en particulier en Suisse (Winterthur, coll. Reinhart) ; U.R.S.S. : Léningrad, Moscou ; aux États-Unis et au Japon.
MAIN DE DIEU
Fig 42□.
p. 71.
MAINDRON, Hippolyte, sculpteur
Cat 190
Fig 329
pp. 34, 37, 52, 312.
Étienne-Hippolyte MAINDRON, Champtoceaux 1801 - Paris 1884
Bibliographie : LAMI, XIX, III, 1919, pp. 376-381
Où sont les œuvres de Maindron ?
EN FRANCE
Musées : Angers ; Châlons-sur-Marne ; Chateauroux ; Cholet ; Dijon (Magnin) ; Paris (Arts décoratifs, Assistance Publique, Louvre) ; Rennes, Valenciennes ; Versailles (château)
Autres lieux : Angers (église de la Trinité, théâtre) ; Fontainebleau (bassin des Cascades) ; Issoire (église) ; La Roche-sur-Yon ; Liancourt ; Paris (cimetières Montparnasse, Père-Lachaise, Institut, palais du Louvre et du Luxembourg, tribunal de Commerce) ; Poitiers (parc de Blossac) ; Sens (cathédrale) ; Toul (jardins)
À L'ÉTRANGER
États-Unis : Baltimore (Hopkins University).

MAISON DU JOUIR
Cat 248 A-E.
MALLARMÉ, Stéphane, écrivain
pp. 380, 393.
MALMAISON cf. RUEIL-MALMAISON
MANGUIN, Pierre, architecte
Fig 308.
MANIGLIER, Henri-Charles, sculpteur
Cat 123
Fig 198, 199
pp. 36, 119.
Henri-Charles MANIGLIER, Paris 1826 - Paris 1901
Bibliographie : LAMI, XIX, III, pp. 383-387
Où sont les œuvres de Manigliер ?
EN FRANCE
Musées : Aurillac ; Beauvais ; Paris (Orsay) ; Rethel ; Valenciennes
Autres lieux : Bordeaux ; Cholet ; Lourdes ; Paris (bd Magenta, cimetière Montparnasse, école des Beaux-Arts, églises Notre-Dame-d'Auteuil, Saint-Pierre-de-Montrouge, Trinité, Hôtel de Ville, Institut, Louvre : décor extérieur, Opéra, square Paul Langevin).
MANTZ, Paul, critique
pp. 56, 341, 409 note 64, 412 (ch. III,10) notes 5 et 10, 413 (ch. III,12) note 8.
MANUELA, Anne de MORTEMART, duchesse d'UZÈS dite, sculpteur
p. XII.
MARCELLIN, Jean-Esprit, sculpteur
Fig 190.
MARCELLO, Adèle d'AFFRY, duchesse CASTIGLIONE COLONNA dite, sculpteur
pp. XII, XVIII, 408 note 15.
MARCONI, photographe
p. 76.
MARCOTTE-GENLIS, receveur général du département de l'Aube, protecteur de Simart
pp. 265, 299.
MARÉCHAL, Ambroise, sculpteur
Fig 292
p. 36.
MARIAGE SAMNITE
Fig 139.
MARIE-AMÉLIE, reine
Cat 145, 157.
MARIE-ANTOINETTE soutenue par la Religion
Fig 147.
MARIE-LOUISE, impératrice
p. 419 (ch. IX,1) note 20.
MARIN, Joseph-Charles, sculpteur
Cat 55, 56
p. 292.
Joseph-Charles MARIN, Paris 1759 - Paris 1834
Bibliographie : LAMI, XVIII, II, 1911, pp. 108-112 ; QUINQUENET, 1948 ; HUBERT, 1964, pp. 209-210
Où sont les œuvres de Marin ?
EN FRANCE
Musées : Bayonne ; Besançon ; Fontainebleau (château) ; La Rochelle (Nouveau Monde) ; Paris (Arts décoratifs, Jacquemart-André, Louvre)
Autres lieux : Paris (école des Beaux-Arts) ; Tourville (Manche).
À L'ÉTRANGER
États-Unis : New York (Metropolitan Museum) ; Grande-Bretagne : Londres (Victoria and Albert Museum) ; Italie : Rome (église Saint-Louis-des-Français).
MARINE
Cat 123
Fig 198, 199.
MARLY-LE-ROY
p.8.

MAROCHETTI, Charles, sculpteur
Fig 158, 205
pp. 33, 201, 311, 413 (ch. IV,2) note 2.
MARQUESTE, Laurent Honoré, sculpteur
Fig 263, 271
pp. 158, 220, 222, 223, 362.
MARQUET de VASSELOT, Anatole, sculpteur
Fig 416
p. 408 note 15.
MARS Mademoiselle, actrice
Cat 160.
MARSEILLAISE cf. *DÉPART DES VOLONTAIRES*
MARSEILLE, arc de la porte d'Aix cf. *Arc de triomphe*
MARSEILLE, bibliothèque municipale
Fig 176.
MARSEILLE, musée des Beaux-Arts
Fig 139
Cat 215
pp. XIV, XXIII, XXV.
MARSEILLE, Notre-Dame-de-la-Garde
Fig 223, 234
pp. 194-195.
MARTELEUR
Fig 397.
MARTYR (E)
Cat 32, 33, 34, 35
Fig 115, 122.
MARVILLE, Charles, photographe
Fig 195.
MARX, Roger, critique d'art
pp. 8, 219, 221, 223, 407 note 4, 412 note 15.
MASSON, François, sculpteur
p. 408 note 15.
MATER DOLOROSA
Fig 51, 52.
MATHET, sculpteur et praticien
p. 101.
MATIFAT, Ch., fondeur
p. 87.
MATISSE, Henri, peintre et sculpteur
Cat 210
Fig 360, 361, 405
p. XVI.
Henri MATISSE, Le Cateau-Cambresis 1869 - Nice 1954
Bibliographie : BARR, 1951; ELSEN, 1972; SCHNEIDER, 1974
Où sont les sculptures de Matisse ?
EN FRANCE
Musées : Le Cateau-Cambresis; Nice-Cimiez; Paris (Art moderne de la ville, centre Georges Pompidou)
À L'ÉTRANGER
États-Unis : Baltimore (Museum of Art), Chicago (Art Institute), Merion, (Barnes Foundation), New York (Museum of Modern Art), San Francisco.
MAUCLAIR, Camille, critique
p. 424 note 5.
MAUPASSANT, Guy de, écrivain
Fig 268.
MAZERAT, Louis, architecte
Fig 233.
MÉDITERRANÉE
Cat 58, 189.
MÉDUSE
Fig 25□, 421.
MEISSONIER, Jean-Louis Ernest, peintre et sculpteur
Cat 65, 66
Fig 154
p. XIX, 135, 154, 408 note 15, 420 (ch. XI) note 5.
Jean-Louis Ernest MEISSONIER, Lyon 1815 - Paris 1891
Bibliographie : GREARD, 1897; LE NORMAND-ROMAIN, 1985
Où sont les œuvres de Meissonier ?
EN FRANCE
Musées : Bordeaux; Chateauroux; Dijon; Grenoble; Lille; Lyon (fonds important); Paris (Orsay); Reims; Riom
À L'ÉTRANGER
États-Unis : Chicago (D. et R. Smart Gallery), Washington (Hirshhorn et National Gallery).
MELLET, Jacques, architecte
Fig 221.
MELUN, musée municipal
Fig 330.
MENDÈS, Catulle, écrivain
pp. 216, 421 (ch. XI) note 10.
MÈNE, Pierre-Jules, sculpteur
Cat 76.
Pierre-Jules MÈNE, Paris 1810 - Paris 1879
Bibliographie : COOPER, 1975
Où sont les œuvres de Mène ?
EN FRANCE
Musées : Compiègne (château); Dijon; Fontainebleau (château); Paris (Arts décoratifs, Louvre, Orsay, Petit Palais); Saint-Étienne
À L'ÉTRANGER
États-Unis : Springfield, Mass. (Fine Arts).
MÉNÉLAS ET PATROCLE
Fig 336.
MENUEL, Claude Célestin Édouard, architecte
Fig 257.
MERCHI, Gaetano, sculpteur
p. 254.
MERCIÉ, Antonin, sculpteur
Fig 378
pp. 41, 56, 57, 158, 220, 280, 345, 408 note 15, 412 note 18.
MERCURE
Cat 79
Fig 155.
MERIMÉE, Prosper, écrivain
pp. 30, 193, 337.
MÉRODE, Cléo de
Cat 22
Fig 133
p. 71.
MEUDON, musée Rodin
Cat 40, 42
Fig 41□, 108, 111, 145, 413
pp. 1, 2.
MEUNIER, Constantin, sculpteur
Fig 397
pp. 358, 363, 366, 369, 423 note 50 et 62.
MEUNIER, Émile, industriel
p. 268.
MEURICE, Paul, écrivain
pp. 216, 226, 421 (ch. XI) note 10.
MICHEL, Gustave, sculpteur
Fig 20□, 34, 282
p. 422 note 39.
MICHEL-ANGE, sculpteur
Fig 370
pp. 41, 119, 120, 316, 325, 337, 342, 343.
MICHELEZ, Charles, photographe
p. XIII.
MILHOMME, François, sculpteur
Cat 179
Fig 303, 304
pp. 50, 274, 292.
François-Dominique-Aimé MILHOMME, Valenciennes 1758 - Paris 1823
Bibliographie : LAMI, XIX, III, 1919, pp. 448-451
Où sont les œuvres de Milhomme ?
EN FRANCE
Musées : Aix; Compiègne (château); Lille; Paris (Louvre); Pau (château); Valenciennes; Versailles
Autres lieux : Brest (école Navale); Paris (cimetière du Père-Lachaise, école des Beaux-Arts).
MILLET, Aimé, sculpteur
Cat 142
Fig 234, 253 à 256
pp. 50, 51, 281, 408 note 17.
Aimé MILLET, Paris 1819 - Paris 1891
Bibliographie : LAMI, XIX, III, pp. 451 à 459
Où sont les œuvres de Millet ?
EN FRANCE
Musées : Amiens; Bordeaux; Bourg-en-Bresse; Dijon; Paris (Carnavalet, Conservatoire des Arts et Métiers, Orsay, Petit Palais); Semur-en-Auxois; Versailles
Autres lieux : Ajaccio; Alise-Sainte-Reine; Dreux (chapelle Saint-Louis); Moulins (cathédrale); Paris (bd Haussmann, Malesherbes, Saint-Germain, cimetières Montmartre, Montparnasse, Père-Lachaise, Comptoir d'Escompte, Grand Hôtel, Hôtel de Ville, jardins du Luxembourg, des Tuileries, Louvre : décor extérieur, Opéra, passage Bourg l'Abbé, quai de la Mégisserie, rues Auber, Quatre-Septembre, Rocher, Vaugirard); Saint-Germain-en-Laye
À L'ÉTRANGER
Équateur, Mexique et Venezuela (état actuel non vérifié).
MILLET, Jean-François, peintre
p. 367.
MINO da FIESOLE
p. 56.
MIRABEAU, Honoré-Gabriel RIQUETI, comte de, orateur et homme politique
Cat 235
Fig 410, 411.
MIRBEAU, Octave, écrivain
pp. 380, 422 note 47.
MIROY, abbé
Fig 328.
MISÈRE
Cat 211.
MODIGLIANI, Amedeo, peintre et sculpteur
p. 124.
MOERENHOUT, J.-A., consul de France à Tahiti
pp. 400, 401, 402.
MOIGNIEZ, Jules, sculpteur
p. XII.
MOINE, Antonin, sculpteur
Cat 135, 136, 207
Fig 208, 210
pp. XII, 265, 311, 312, 313, 318, 320, 324, 414 (ch. IV,2) note 12.
Antonin-Marie MOINE
Saint-Etienne 1796 - Paris 1849
Bibliographie : LAMI, XIX, III, 1919, pp. 461-463; LE BAIL, 1977
Où sont les œuvres de Moine ?
EN FRANCE
Musées : Clermont-Ferrand; Dunkerque; Paris (Carnavalet); Saint-Denis; Saint-Etienne; Sèvres; Tours; Versailles
Autres lieux : Ivry (dépôt des œuvres d'art de Paris); Paris (église Saint-Gervais-Saint-Protais, fontaine de la Concorde, palais Bourbon, du Luxembourg).
MOITTE, Jean-Guillaume, sculpteur
Fig 350
pp. 298, 314.
MOLKNECHT, Dominique, sculpteur
p. 415 (ch. V,1) note 28.

MONARD, Louis de, sculpteur
Fig 35□
p. 408 note 15.
MONCEL, Alphonse-Emmanuel, comte de, sculpteur
p. 243.
MONDUIT, Philippe, entreprise de chaudronnerie
Fig 377
pp. 334-335.
MONNIER, Henri, écrivain
p. 420 (ch. XI) note 5.
MONTAGNE SAINTE BARBE
Fig 233.
MONTAGNY, Etienne, sculpteur
Fig 233
p. 51.
MONTAGUTELLI, fondeur
Cat 39.
MONTALEMBERT, Charles, comte de, écrivain
pp. 201, 204, 205, 321.
MONTARGIS, musée Girodet
Cat 54, 130 à 134
p. XXV.
MONFREID, Daniel de, peintre
Cat 246, 247
pp. 400, 401, 402, 405.
MONTAUBAN
Fig 357
p. XX.
MONTE-CARLO, Opéra
Fig 36.
MONT-DE-MARSAN, musée Despiau-Wlérich
Fig 388
pp. XIX, XXIV.
MONTEREAU
Fig 251.
MONTPENSIER, Mlle de
Cat 170
Fig 304
p. 275.
MONUMENT À LA DÉFENSE
Cf. *DÉFENSE.*
MONUMENT AUX MORTS
Fig 214, 339, 357, 358
Cf. aussi *Guerrier.*
MOORE, Henry, sculpteur
p. 124.
MORE, Charles, fondeur
pp. 85, 89.
MOREAU, ingénieur industriel
pp. 80, 257.
MOREAU, Gustave, peintre et sculpteur
Cat 80
pp. 72, 135, 380, 389, 390, 392, 408 note 15.
Gustave MOREAU
Paris 1826 - Paris 1898
Bibliographie : HOLTEN 1959 et 1960
Où sont les sculptures de Moreau ?
EN FRANCE
Musées : Paris (musée Gustave Moreau).
MOREAU, Hippolyte, sculpteur
Cat 59
p. 408 note 15.
Hippolyte MOREAU
Dijon 1832 - Neuilly 1927
Où sont les œuvres de Moreau ?
EN FRANCE
Musées : Dijon (fonds principal) ; Chambéry.
MOREAU, Mathurin, sculpteur
Fig 238
pp. 39, 51, 217, 218, 355, 408 note 15.
MOREAU-VAUTHIER, Augustin-Jean, sculpteur
pp. 217, 270.
MOREAU-VAUTHIER, Paul, sculpteur
Fig 38□
pp. 154, 422 note 33.
MORICE, Charles, architecte
Fig 272.
MORICE, Charles, poète
pp. 393, 425 note 25, 426 note 67.
MORICE, Léopold, sculpteur
Fig 272
p. 251.
MORLHON, Mgr
Fig 215.
MOROT, Aimé, peintre et sculpteur
Fig 378.
MORRIS, William, décorateur et théoricien
p. 31.
MORT CASQUÉE
Fig 362.
MORT DE SOCRATE
Fig 46, 47, 138.
MORT DE TANCRÈDE
Cat 199.
MORT ET VOLUPTÉ
Cat 46
pp. 156, 386.
MORTE
Fig 62.
MONTON
Fig 235
MOSSELMAN, Alfred, financier
p. 420 (ch XI) note 5.
MOUGENOT, Léon
pp. 218, 220, 221.
MOULIN, Hippolyte, sculpteur
p. XII.
MOULY, François-Jean-Joseph, sculpteur
p. XII.
MUCHA, Alphonse, peintre et décorateur
p. 72.
MULLER, Emile, céramiste
pp. 157, 158.
MUNCH, Edward, peintre
p. 72.
MURGER, Henry, écrivain
Fig 274.
MUSSET, Alfred de, écrivain
p. 174.
MUSSET, Paul de, écrivain
p. 421 (ch. XI) note 6.
MYANS
Fig 218.
MYSTÈRE
voir *AU SEUIL DU...*
NADAR, Félix TOURNACHON dit, photographe
p. 44.
NANCY, musée des Beaux-Arts
Cat 139, 211
Fig 129, 239, 242, 243
pp. 218 à 223.
NANCY, musée de l'Ecole de Nancy
Cat 237.
NANCY, musée historique lorrain
Fig 5□.
NANCY, parc de la Pépinière
Fig 128 A, B
pp. 218 à 223.
NANTEUIL, Célestin LEBŒUF-NANTEUIL dit, sculpteur
p. 36.
NANTES, musée des Beaux-Arts
Cat 9
Fig 405
p. XXIII.
NAPOLÉON Ier
Cat 183, 106 à 113, 200
Fig 179 à 182, 247, 251, 352
pp. 4, 176-182, 191, 196, 248, 302.
NAPOLÉON III
pp. 50, 183, 193.
NAPOLITAINE
Fig 59.
NATURE (Effort vers la)
voir *EFFORT.*
NATURE SE DÉVOILANT À LA SCIENCE
Cat 84
p. 69.
NÈGRE, Charles, photographe
p. 72.
NÉNOT, Henri, architecte
Fig 319
p. 227.
NEUILLY, chapelle Saint-Etienne
Fig 325.
NEVERS, musée
p. X.
NEW YORK, collection particulière
Fig 99.
NEW YORK, metropolitan museum of art
Fig 81.
NEY, maréchal
Fig 288.
NICE, musée Chéret
Cat 53, 151.
NICE-CIMIEZ, musée Matisse
Fig 361.
NICLAUSSE, Paul-François, sculpteur
p. 423 note 56.
NIEPCE, Nicéphore, photographe
p. 72.
NIEUWERKERKE, Alfred-Emilien, comte de, directeur puis surintendant des musées, sculpteur
p. XII, 30, 50, 60, 372, 410 (ch. III,1) note 2.
NIJINSKI, danseur
p. 307.
NIMES, musée d'Art et d'Histoire
Fig 150.
NIMES (Ville de)
Fig 150.
NIVET, Emile-Ernest, sculpteur
p. 423 note 56.
NOIR, Victor, journaliste
pp. 282, 252-253.
NISUS ET EURYALE
Fig 335.
NOËL, Tony
voir TONY-NOËL.
NOGENT-SUR-SEINE, musée Alfred Boucher-Paul Dubois
Cat 18
pp. XV, XXIII, XXIV.
NON OCCIDES
Fig 206.
NORD-PAS-DE-CALAIS, région
p. XX.
NOURRIGAT, architecte
Fig 311.
NUCCIA, La Trasteverina
Fig 60.
NUIT
Cat 236, 237
Fig 363, 414.

NYMPHE ET SATYRE
Cat 45.
NYMPHE AU SCORPION
Fig 337.
OCTOBRE, Aimé, sculpteur
Fig 368.
ŒDIPE ET ANTIGONE
Cat 55.
ŒDIPE ET PHORBAS
Cat 184
Fig 140, 334.
OLIVA, Alexandre-Joseph, sculpteur
pp. 249, 408 note 15.
OMBRES
Fig 123.
OPHÉLIE
Cat 202
p. 324.
ORANGE, plateau Saint-Eutrope
Fig 224.
ORDRE I'
Cat 119.
ORESTE
Cat 2
Fig 48
p. 44
ORESTE RÉFUGIÉ À L'AUTEL DE PALLAS
Cat 187
pp. 286-287.
ORLÉANS, duc d'
Fig 325.
ORLÉANS, Marie d', sculpteur
Fig 4□, 325
pp. XII, 319.
ORLÉANS, musée des Beaux-Arts
Cat 50, 103, 104, 105.
ORPHÉE ET EURYDICE
Cat 36
Fig 112, 113.
ORPHÉE ET LES MÉNADES
Fig 109, 110.
ORPHÉE IMPLORANT LES DIEUX
Fig 114.
ORSAY, le comte d', sculpteur
p. XII.
OTTIN, Auguste, sculpteur
Cat 213
Fig 47, 364
pp. XX, 34, 35, 36, 50, 51, 177, 180, 409 (ch. II,2) note 8, 414 (ch. IV,2) note 23.
Auguste-Louis-Marie OTTIN
Paris 1811 - Paris 1890
Bibliographie : LAMI, XIX, IV, 1921, pp. 27 à 32; LE NORMAND, 1981, pp. 98 à 139 et 259 à 266
Où sont les œuvres d'Ottin ?
EN FRANCE
Musées : Compiègne (château); Fontainebleau (château); Montauban; Poitiers; Valenciennes
Autres lieux : Barentin; Boulogne-sur-Mer (colonne de la Grande Armée); Grenoble (musée); Ivry (dépôt des Œuvres d'Art de la ville de Paris); Marseille (Bourse et Grand Hôtel); Paris (Ecole des Beaux-Arts; églises Notre-Dame de Clignancourt, Saint-Augustin, Saint-Eustache et Sainte-Clothilde; gare du Nord; Hôtel de Ville; Institut; Invalides; jardin du Luxembourg; Opéra; Palais du Louvre; square des Arts et Métiers); Quimper (église Saint-Corentin); Saint-Cloud (parc)
À L'ÉTRANGER
Italie: Florence (palais Sabatier); Rome (église Saint-Louis-des-Français, Villa Médicis).
OUDINÉ, Eugène, sculpteur
p. 408 note 15.
OUDRY, galvanoplastie
Fig 371.
OVERBECK, Johann-Friedrich, peintre
p. 201.
PACIFICATION DES TROUBLES CIVILS
Fig 179.
PAGANINI, Niccolo, violoniste
Cat 195
Fig 295
pp. 324, 325.
PAILLARD, Victor, fondeur
p. 87.
PAILLERON, Edouard, écrivain
Fig 285.
PAIX la
Cat 91, 117, 121
Fig 189.
PALLAS
voir *ORESTE RÉFUGIÉE À L'AUTEL DE PALLAS.*
PANDORE RECEVANT LES DONS DES DIEUX
Fig 178.
PAOLO ET FRANCESCA
Cat 57, 203
pp. 95, 319, 322.
PARFAIT, Henri-Charles, sculpteur
p. 415 (ch. V,1) note 26.
PARIS, académie des Beaux-Arts
pp. 28, 30, 31, 33, 40, 41, 300.
PARIS, arc du Carrousel
Cf. *Arc de triomphe.*
PARIS, arc de triomphe de l'Etoile
Cf. *Arc de triomphe*
PARIS, archives nationales
Fig 186, 197, 198.
PARIS, bibliothèque historique de la Ville de
Fig 195.
PARIS, bibliothèque Marguerite Durand
Fig 25□.
PARIS, bibliothèque nationale
Fig 17, 31, 37, 194, 196, 212, 246, 421.
PARIS, bibliothèque de l'Opéra
Fig 133.
PARIS, chapelle expiatoire
Fig 322.
PARIS, cathédrale Notre-Dame
Fig 326, 355.
PARIS, château des Tuileries
voir Palais du Louvre.
PARIS, cimetières
p. XX.
PARIS, cimetière d'Auteuil
Fig 308.
PARIS, cimetière des Batignolles
Fig 306.
PARIS, cimetière Montmartre
Fig 254 à 256, 316, 321, 386.
PARIS, cimetière Montparnasse
Cat 166
Fig 307, 314, 327.
PARIS, cimetière du Père-Lachaise
Cat 167
Fig 302 à 305, 309, 310, 311 à 313, 320, 329, 339
pp. 252-253.
PARIS, collections Debuisson
Fig 262, 263, 265, 278, 279, 280
pp. 240-241, 214-215.
PARIS, collection Fix-Masseau
Fig 15□, 18□.
PARIS, collection Hugues
Fig. 14□, 36□.
PARIS, collection particulière
Cat 46, 162, 203,209, 236
Fig 3□, 9□, 32, 134, 135, 138, 247, 300
PARIS, collection Sirot-Angel
Fig 12□, 13, 16□, 20□, 24□, 26□, 28□, 38□, 40□.
PARIS, collection Viollet
Fig 307, 400
pp. 194-195.
PARIS, Comédie-Française
Cat 160
Fig 293, 294.
PARIS, Crédit Lyonnais
p. 408 note 15.
PARIS, Dépôt des œuvres d'art de la Ville de Paris
Cat 135, 136, 142
Fig 236, 237, 407.
PARIS, École des Arts décoratifs
p. 28.
PARIS, École gratuite de Dessin
pp. 28, 30, 40.
PARIS, École nationale supérieure des Beaux-Arts
Cat 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8
Fig 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49□, 51
p. XIX, 28 à 31, 32, 33, 37, 40, 41, 312, 339.
PARIS, église des Carmes
Fig 209, 353.
PARIS, église de la Madeleine
Cat 127 à 137
Fig 200 à 212
pp. 196 à 207.
PARIS, église Saint-Gervais-Saint-Protais
Cat 197.
PARIS, fondation Le Corbusier
Fig 84□, 85□, 86□, 87□, 88 A,B,□, 89 A,B,□, 90 A,B,□, 91□, 92□
pp. 72, 73.
PARIS, Grand Palais
Fig 377
p. 408 note 15.
PARIS, hôtel Dervillé
p. 87.
PARIS, Invalides
Cat 106 à 113
Fig 179 à 182
pp. 176 à 182, 301.
PARIS, jardin du Luxembourg
Fig 257, 261, 266, 274, 364.
PARIS, Jardin des Plantes
Fig 284, 406.
PARIS, jardin des Tuileries
Fig 165, 166, 271, 280, 282
p. XIX, 408 note 15.
PARIS, mairie du Ve arrondissement
Fig 416.
PARIS, ministère des Finances
Fig 58.
PARIS, musée d'Art moderne de la Ville de Paris
Fig 360.
PARIS, musée des Arts décoratifs
Cat 72, 73, 99, 100, 143 à 145, 149, 150, 152, 153, 161
Fig 143, 289, 292.
PARIS, musée de l'Assistance publique
Cat 220.
PARIS, musée Bourdelle
Fig 8□, 343, 344, 358, 359, 414
p. XIX.
PARIS, musée Carnavalet
Cat 97, 167
Fig 11□, 144, 253, 295.
PARIS, musée Gustave Moreau
Cat 80.
PARIS, musée de l'Homme
Cat 83.
PARIS, musée du Louvre

Cat 69, 71,75, 76, 79, 90, 93, 98, 101, 127, 137, 146, 154, 155, 156, 157, 158, 168, 179, 180, 181, 184, 192 à 194, 199
Fig 67□, 68□, 70□, 71□, 74□, 75□, 77□, 140, 141, 146, 147, 148, 155, 172, 174, 187, 190, 192, 193, 298, 334, 335, 347, 348, 352, 356
pp. 160, 161, 408 note 15.
PARIS, musée d'Orsay
Cat 20, 21, 22, 24, 25, 27, 31, 43 A, B, C, D, E, 44 A, B, 48, 60 à 65, 82, 84, 87, 88, 102, 118 à 123, 125, 164, 188, 189, 202, 212, 214, 216, 217, 219, 238, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248 A à D, 249
Fig 10□, 19□, 21□, 22□, 23□, 35□, 39□, 54, 80, 93□, 94□, 95□, 96□, 104, 106, 136, 137 B, 153, 154, 301, 318, 340, 341, 342, 345, 346, 375, 383, 385, 392, 399, 415, 419, 430
p. XIX, 26, 27, 352, 353, 378, 379.
PARIS, musée du Petit Palais
Cat 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 41, 165, 239
Fig 19, 52, 57, 58, 89, 222, 223, 224, 225, 226, 227 à 232
Fig 2□, 7□, 369, 373, 379, 391, 393, 401 à 403, 412, 417
p. 408 note 15.
PARIS, musée Rodin
Cat 27□, 29□, 30□, 33□, 41□, 42□, 109 à 127, 130, 140.
PARIS, Opéra
Fig 157, 371.
PARIS, Opéra-Comique
p. 408 note 15.
PARIS, Palais Bourbon
Fig 410.
PARIS, Palais du Louvre
Cat 114 à 126
Fig 183 à 199
pp. 183 à 193.
PARIS, Panthéon
Cat 141
Fig 243 à 245
pp. 226 à 230.
PARIS, parc Monceau
Fig 267 à 269, 285.
PARIS, photothèque de la R.A.T.P.
Fig 34
PARIS, places et rues
Fig 167, 168, 173, 258 à 260, 262 à 265, 270, 272, 273, 276, 277, 278, 279, 281, 283, 286, 287, 288, 372, 374
p. XX, 240-241.
PARIS, ponts
Fig 34
p. 408 note 15.
PARISIENNE
Fig 393.
PARKINSON, Sydney, peintre
p. 394.
PASCAL, Blaise
Fig 273.
PASTEUR, Louis, chimiste et biologiste
Fig 283.
PATRIE APPELANT SES ENFANTS À LA DÉFENSE DE LA LIBERTÉ (Marseille)
Cat 103
Fig 175
cf aussi *Départ des volontaires*
PATROCLE cf. *MENELAS*
PAVAGE (LE) ET LE GAZ
Cat 44 A.
PAVIE, Victor
p. 313.
PECH, Gabriel, sculpteur
p. 249.
PEDRO Ier (monument à Don)
Fig 409.
PÉGASE cf. *APOLLON*
cf. *RENOMMÉE*
PEI, Ieoh Ming, architecte
p. 190.
PEINTURE
Cat 115.
PELADAN, Josephin, écrivain
p. 424 note 33.
PENCHAUD, Michel-Robert, architecte
Fig 169, 170.
PENDANT LA GRÈVE
Fig 398.
PENTIÈVRE (duc de)
Fig 315.
PERCIER, Charles, architecte
Fig 165, 166
pp. 184, 190, 415 (ch. V,1) note 18.
PERIER, Casimir, homme politique
p. 282.
PERPIGNAN, musée Hacinthe-Rigaud
p. XX.
PERRAUD, Jean Joseph, sculpteur
Cat 126
p. XX, 36, 39.
PERRET, Auguste, ingénieur et architecte
p. 307.
PERRIN, Fanny, sous les attributs de Psyché
Cat 182.
PERSÉE
Fig 25□.
PETER, Victor, sculpteur
Fig 128, A, B, 283
pp. 111, 114, 408 note 15.
PETIT, Jean-Claude, sculpteur
pp. 117, 414 (ch. IV,2) note 17, 414 (ch. IV,2) note 23.
PETITE ÉCOLE cf. PARIS, École gratuite de Dessin
PETITOT, Louis, sculpteur
Cat 93
Fig 310
pp. 33, 36, 37, 116, 415 (ch. V,1) note 27.
Louis-Messidor-Lebon PETITOT, Paris 1794 - Paris 1862
Bibliographie : METTRIER, 1869; LAMI, XIX, IV, 1921, pp. 77-82
Où sont les œuvres de Petitot ?
EN FRANCE
Musées : Fontainebleau (château); Langres; Paris (Louvre); Versailles (château)
Autres lieux : Auray (chartreuse); Caen; Ivry (dépôt des œuvres d'Art de la Ville de Paris); Paris (Bourse, cimetière du Père-Lachaise, église Saint-Sulpice, Institut, Louvre, Palais Bourbon, place de la Concorde, pont du Carrousel); Saint-Leu-Taverny (église).
PETITOT, Pierre, sculpteur
Cat 91, 92, 178.
Pierre PETITOT, Langres 1760 - Paris 1840
Bibliographie : METTRIER, 1869; LAMI, XVIII, II, 1911, pp. 235-237
Où sont les œuvres de Petitot ?
EN FRANCE
Musées : Langres; Versailles (château)
Autres lieux : Paris (colonne Vendôme, Louvre, place du Carrousel); Saint-Denis (basilique).
PEYNOT, Émile, sculpteur
Cat 139
Fig 240
pp. 220, 221, 223, 408 note 15.
Émile PEYNOT, Villeneuve-sur-Yonne 1850 - Paris 1932
Bibliographie : DAUPHIN, SUTTER, SAULNIER, 1982
Où sont les œuvres de Peynot ?
EN FRANCE
Musées : Lille; Nancy; Sens (fonds important)
Autres lieux : Auxerre; Bar-le-Duc; Charenton; Ecouen; Enghien; Joigny; Lyon; Paris (école des Beaux-Arts, gare de Lyon, Hôtel de Ville, Opéra-Comique, Petit Palais : décor extérieur); Plombières; Saint-Aubin-les-Elfeuf; Saint-Mihiel; Sens; Villeneuve-sur-Yonne
À L'ÉTRANGER
Argentine: Buenos Aires; États-Unis: Brooklyn (Museum); Italie: Rome (Villa Médicis).
PHORBAS cf. *ŒDIPE*
PICASSO, Pablo, peintre et sculpteur
p. 405.
PICAULT, Émile, sculpteur
Fig 132.
PIEL, Louis-Alexandre, architecte et dominicain
p. 201.
PIERREFONDS
p. 408 note 15.
PIETÀ
Cat 53.
PILON, Germain, sculpteur
Fig 274, 356
pp. 185, 190, 325.
PIMIENTA, Léon-Max, sculpteur
p. XX.
PISSARRO, Camille, peintre
p. 402.
PHIDIAS, sculpteur
pp. 148, 152.
PHRYNÉ
Fig. 91□
p. 76.
PLANCHE, Gustave, critique
pp. 201, 316, 317, 322, 324, 338, 415 notes 49, 57 et 58, 419 (ch. X,1) note 15, 420 notes 42 et 67, 421 (ch. XII) note 7.
PLANTES
Cat 228 à 232.
POÈTE
revers de la page de garde.
PLOMBIÈRES-LES-BAINS
Fig 219.
POINCARÉ, Raymond, homme politique
p. 229.
POITIERS, musée Sainte-Croix
Cat 170
p. XIX.
POLLET, Joseph-Michel-Ange, sculpteur
Fig 189, 333.
POLYPHÈME SURPRENANT ACIS et GALATÉE
Fig 364.
POMPON, François, sculpteur
Fig 340
p. 408 note 15.
PONTON D'AMECOURT, vicomte de, photographe
Fig 19□.
PORT SUNLIGHT, Lady Lever Art Gallery
Fig 161.
PORTA, Gugglielmo della, sculpteur
p. 419 (ch. IV,1) note 16.
PORTE DE L'ENFER
Fig 108, 111
pp. 95, 107, 383, 386, 404.
PORTE DE PARSIFAL
Fig 417
p. 157.

PORTEUSE D'EAU
Fig 341.
POSSAGNO, Gipsoteca canoviana
Fig 142.
POT À TABAC
Cat 244.
POUPELET, Jane, sculpteur
Fig 342
p. 307.
POUSSIN, Nicolas,
p. 180.
PRADIER, James, sculpteur
Cat 145, 170, 185
Fig 143, 150, 202, 291, 315
pp. XVII, XVIII, XX, XXI, 4, 28, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 50, 81, 90, 134, 165, 177, 199, 201, 205, 206, 261, 278, 298, 299, 301, 302, 316, 318, 357, 408 note 15, 409 (ch. II,2) note 8, 411 (ch. III,4) note 3, 413 (ch. IV,2) note 2, 415 (ch. V,1) note 28, 418 (ch. VIII,1) notes 10, 13.
Jean-Jacques dit James PRADIER, Genève 1790 - Paris 1852
Bibliographie : LAMI, XIX, IV, 1921, pp. 100-112; SILER, 1984; CASO, 1985
Exposition : 1985, Genève
Où sont les œuvres de Pradier ?
EN FRANCE
Musées : Avignon; Blois (château); Chartres; Grenoble; Lyon; Montpellier; Nîmes; Orléans; Paris (Arts décoratifs, Carnavalet, Louvre :fonds principal); Poitiers; Rouen; Toulouse; Versailles (château)
Autres lieux : Avignon (cathédrale); Dreux (chapelle royale); Nîmes (fontaine de l'Esplanade); Paris (arc de l'Étoile, école des Beaux-Arts, églises de la Madeleine et Saint-Roch, fontaine Molière, jardin des Tuileries, palais Bourbon, de la Bourse, du Louvre et du Luxembourg, place de la Concorde); Toulon (villa Cloquet); Versailles (église Saint-Louis); Ville-d'Avray (église)
À L'ÉTRANGER
Grande-Bretagne : Barnard Castle (The Bowes Museum); Malte (église Saint-Jean); Suisse : Genève (musée d'Art et d'Histoire : fonds important).
PRÉAULT, Auguste, sculpteur
Cat 191, 196, 197, 202, 205, 208
Fig 191, 209, 321, 353, 354
pp. XI, XVI, XVIII, XXV, 35, 37, 127, 134, 206, 268, 308-309, 318, 324, 325, 326, 329, 330, 355, 408 note 15, 420 (ch. XI) note 5, 421 (ch. XII) note 5, 422 note 36.
Antoine Augustin dit Auguste PRÉAULT, Paris 1809 - Paris 1879
Bibliographie : LAMI, XIX, IV, 1921, pp. 112-119; MILLARD, 1982
Où sont les œuvres de Préault ?
EN FRANCE
Musées : Amiens; Auxerre; Bayonne; Blois; Bourges; Chartres; Dijon (Magnin); Lille (fonds important de médaillons); Montpellier; Orléans; Paris (Louvre, Orsay); Rouen (fonds de dessins); Toulouse; Versailles (château)
Autres lieux : Bergerac (hospice); Bourbon-l'Archambault; Bourges (place Jacques Cœur); Chartres (place des Epars); Fontainebleau (parc du château); Paris (chapelle des Carmes, cimetières Montmartre, Montparnasse, Père-Lachaise, églises Saint-Gervais, Saint-Paul-Saint-Louis, Saint-Roch, jardin du Luxembourg, palais du Louvre, pont d'Iéna); Versailles (place Alexandre Ier)
À L'ÉTRANGER
États-Unis : New York (MET), Washington (Hirshhorn Museum); Roumanie : Bucarest (cimetière).
PRÉNAT, fondeur
Fig 228.
PRÊTRESSE de la fête des fèves
Cat 83.
PRÉVOST, J.-B., sculpteur
p. 423 note 65.
PRIEUR, sculpteur
p. 47.
PRINCE EUGÈNE cf. *BEAUHARNAIS*
PRINCE INDIEN
Fig 158.
PRINS, Pierre, sculpteur
Fig 318.
PRINTEMPS cf. *CHLORIS*
PRISE D'ALEXANDRIE
Fig 177.
PROMULGATION DU CODE
Cat 108.
PROTECTION DU COMMERCE ET DE L'INDUSTRIE
Cat 112
Fig 181.
PROUST, Antonin, ministre des Arts
p. 416 note 11.
PROUST, Marcel, écrivain
pp. 336, 346, 383.
PROUVÉ, Victor, peintre et sculpteur
Cat 237
Fig 19□.
Victor PROUVÉ, Nancy 1858 - Sétif 1943
Bibliographie : DUCROCQ, 1897; Exp. 1980, Munich, pp 233 à 343 (bibl.)
Où sont les sculptures de Prouvé ?
EN FRANCE
Musées : Nancy (Ecole de Nancy : fonds principal), Lorrain (Beaux-Arts)
Autres lieux : Paris (Conservatoire national des Arts et Métiers).
PSYCHÉ cf.
PERRIN, Fanny Perrin sous les traits de Psyché
ZÉPHYR enlevant Psyché
P'TIT JEAN LE GREFFEUX
Cat 322.
PUDEUR
Cat 177
Fig 333
p. 299.
PUECH, Denys, sculpteur
Fig 260
pp. 57, 243, 248, 249, 240-241.
PUGET, Pierre, sculpteur
p. 190.
PURETÉ AU-DESSUS DES VICES
Fig 416.
PUVIS DE CHAVANNES, Pierre, peintre
pp. 156, 230, 380.
QUATREMÈRE de QUINCY, Antoine-Chrysostôme, archéologue, historien d'art
pp. 55, 134, 148, 151, 180, 199, 288, 290, 291, 292, 294, 295, 298, 311, 412 (ch. III,10) note 14, 415 (ch. V,1) note 18.
QUESNEL, E., fondeur
Cat 154
pp. 85, 87.
RACHEL Mlle, tragédienne
Cat 146, 147, 148
Fig 289, 293, 294
RAFFAELLI, Jean-François, peintre
Fig 411□.
RAGGI, Nicolas-Bernard, sculpteur
p. 165.
RAINGO, frères, fondeurs
p. 87.
RAMEY, fils, Étienne Jules, sculpteur
Fig 169, 170
pp. 28, 33, 36, 39, 40, 165, 297.
RAMUS, Marius, sculpteur
Cat 6
Fig 311
p. 42.
Marius-Joseph RAMUS, Aix-en-Provence 1805 - Nogent-sur-Seine 1888
Bibliographie : LAMI, XIX, IV, 1921, pp. 133 à 139; BAILLE, 1981, pp. 107 à 109
Où sont les œuvres de Ramus ?
EN FRANCE
Musées : Aix (Granet : fonds principal, Vieil-Aix); Cambrai; Fontainebleau (château); Marseille; Nogent-sur-Seine; Paris (Louvre, F. Masson et Marine); Rouen; Sedan; Troyes; Versailles (château)
Autres lieux : Aix (bibliothèque Méjanès, Palais de Justice, fontaines); Digne; Marseille (Notre-Dame-de-la-Garde, parc Borély, Palais de Justice, place de la cathédrale); Nogent-sur-Seine (église); Paris (Archevêché, cimetière du Père-Lachaise, Conservatoire des Arts et Métiers, Ecole des Beaux-Arts, églises Saint-Etienne-du-Mont, saint-Eustache, Saint-Séverin, Institut, jardin du Luxembourg, mairie du VIIe arrondissement, palais du Louvre).
RANSON, Paul, peintre
p. 392.
RAPHAËL
p. 56.
RASPAIL, François-Vincent, homme politique
Fig 272.
RECIPON, Georges, sculpteur
Fig 377
pp. 334-335.
REDON, Odilon, peintre
pp. 66, 336, 380, 390, 425 note 33.
REIMS, cimetière du Nord
Fig 328.
REIMS, musée Saint-Denis
Cat 240.
RELIGION
Cat 136, 174.
REMORDS
Fig 368.
RENARD, sculpteur
Fig 217.
RENAUD, Louis, architecte
Fig 309.
RENNES, église Notre-Dame-en-Saint-Mélaine
Fig 221
p. XX.
RENNES, musée des Beaux-Arts
Fig 387
p. 408 note 15.
RENOIR, Auguste, peintre et sculpteur
pp. 341, 408 note 15, 411 (ch. III,7) note 1.
RENOMMÉE
Fig 371, 372.
REPAS CHEZ SIMON
Fig 202.
RÉPUBLIQUE
Fig 33□
p. 364.
RÉSIGNATION
Cat 8.
RÉSISTANCE
Cat 99.
RETOUR DES VOLONTAIRES
Fig 174.
RÉVEIL DE L'ABANDONNÉ
Cat 220.

RÉVOLUTION cf. *TRIOMPHE*
REYER, Ernest, compositeur et critique
p. 420 (ch. XI) note 5.
RIBART de CHAMOUST, architecte
p. 413 (ch. IV,1) note 7.
RICARD, Gustave, peintre
pp. 420 (ch. XI) note 5, 421 (ch. XI) note 6.
RICHARD, Edmond
p. 420 (ch. XI) note 5.
RICHARD, Louis J.-M., fondeur
Cat 130, 152, 156
p. 204.
RICHER, Paul, médecin et sculpteur
Fig 163
pp. 365, 373, 423 note 53.
RIEUSE
Cat 60.
RIMBAUD, Arthur, poète
p. 393.
RINGEL D'ILLZACH, Jean, sculpteur
Cat 67
Fig 162, 418
pp. 157, 158, 380, 389, 392, 408 note 15, 422 note 33.
Jean Désiré RINGEL (dit d'ILLZACH à partir de 1886), Illzach 1847 - Strasbourg 1916
Bibliographie : LEROI, 1885, pp. 2 à 10, 63 à 71, 234-239; ROGER-MILES, 1904; OLIVIE, 1981; Exp. 1982, Calais, pp. 281 et 282; HILSCHENZ-RICKE, 1985, pp. 363 et 364 (bibl.)
Où sont les œuvres de Ringel d'Illzach ?
EN FRANCE
Musées : Bordeaux (Beaux-Arts); Boulogne-sur-Mer; Chateauroux; Lille; Marseille; Montbéliard; Paris (Orsay); Sèvres; Strasbourg (Art moderne)
Autres lieux : Munster (square André Hortmann); Paris (Castel Béranger, Opéra, immeuble 20, rue de Longchamp); Strasbourg (jardin de l'Orangerie)
À L'ÉTRANGER
Allemagne : Dusseldorf (Kunstmuseum), Hambourg (Kunsthalle), Nuremberg (Gewerbemuseum).
RIO DE JANEIRO
Fig 409.
RIVES, Gustave, architecte
Fig 271.
RIVIÈRE, Théodore, sculpteur
Cat 217
p. 154.
Théodore RIVIÈRE, Toulouse 1857 - Paris 1912
Bibliographie : DELTEIL, 1899; THOMAS, 1902
Où sont les œuvres de Rivière ?
EN FRANCE
Musées : Anzin; Paris (Arts décoratifs, Carnavalet, Orsay, Petit Palais); Sèvres
Autres lieux : Cap-d'Ail (coll. part.); Le Quesnoy (cimetière); Toulouse (Capitole)
À L'ÉTRANGER
États-Unis : San Francisco (fonds Alma de Bretteville-Spreckels, Maryhill : dépôt du fonds précédent).
ROBERT, Elias, sculpteur
Fig 191
p. 301.
ROBERT, Eugène, sculpteur
Cat 220.
Eugène ROBERT, Paris 1831 - Paris? 1912
Bibliographie : LAMI, XIX, IV, 1921, pp. 152-153
Où sont les œuvres de Robert ?
EN FRANCE
Musées : Paris (Arts décoratifs, Assistance publique); Troyes
Autres lieux : Paris (Hôtel de Ville, mairie du VIIIe arrondissement).
ROBERT, Léopold, peintre
p. 421 (ch. XII) notes 5, 6.
ROBERT-FLEURY, Joseph Nicolas Robert FLEURY, dit, peintre
p. 50.
ROBINET, Pierre-Alfred, sculpteur
p. 414 (ch.IV,2) note 12.
ROCHE, Pierre, sculpteur
Cat 241
Fig 421
pp. 157, 158, 380, 392.
Fernand MASSIGNON dit Pierre ROCHE, Paris 1855 - Paris 1922
Bibliographie : Exp. 1982, Calais, pp. 283 et 284 (bibl.)
Où sont les œuvres de Roche ?
EN FRANCE
Musées : Le Mans; Marseille (Cantini); Nancy (de l'École de Nancy); Paris (Arts décoratifs, Orsay, Petit Palais); Roubaix (fonds important); Tours; Troyes
Autres lieux : Mornant (église saint-Pierre); Paris (Bibliothèque nationale, église Saint-Jean-de-Montmartre; jardins Galliera et du Luxembourg; immeuble 39, rue Réaumur).
ROCHET, frères, sculpteur
Fig 218, 258, 409
p. 424 note 83.
RODENBACH, Georges, poète
pp. 380, 381, 383, 424 note 21.
RODIN, Auguste, sculpteur
Cat 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 140, 165, 206, 238
Fig 27□, 29□, 30□, 41□, 42□, 108 à 127, 128 A, B, 130, 145, 238, 413
pp. XI, XIII, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, 1, 2, 4, 38, 48, 60, 65, 69, 71, 95 à 108, 110 à 114, 119, 124, 125, 130, 134, 135, 137, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 303, 307, 317, 325, 326, 327, 330, 333, 337, 345, 362, 363, 371, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 387, 388, 389, 392, 404, 407 note 4, 408, 423 note 50.
Auguste RODIN, Paris 1840 - Meudon 1917
Bibliographie : TANCOCK, 1976; CASO-SANDERS, 1977; exp. 1982, Calais, pp. 284 à 295; exp. 1982, Los Angeles, pp. 326 à 350 (bibl.)
Expositions : 1977, Paris-Calais; 1981, Washington
Où sont les œuvres de Rodin ?
EN FRANCE
Musées : Aix-les-Bains (Dr Faure); Boulogne-sur-Mer; Calais; Lille; Lyon; Meudon et Paris (Rodin : fonds principal, Orsay)
Autres lieux : Calais; Nancy; Paris (jardin des Tuileries)
À L'ÉTRANGER
Représenté dans tous les grands musées, en particulier en Angleterre à Londres (Bethnal Green Museum); aux États-Unis à New York (Metropolitan), Philadelphie (Rodin Museum), San Francisco (Fine Arts Museum).
ROGER, sculpteur
p. 42.
ROCHER-BLOCHE, Paul, sculpteur
Cat 221
Fig 395
p. 364.
Paul ROGER dit ROGER-BLOCHE, Paris 1865 - Paris (?) 1943
Bibliographie : VIEVILLE, 1982
Où sont les œuvres de Roger-Bloche ?
EN FRANCE
Musées : Calais; Paris (Orsay); Saint-Etienne (Amis du Vieux Saint-Etienne)
Autres lieux : Manosque.
ROGER-MARX voir MARX
ROGHI cf. *ENTRÉE du ROGHI*
ROGUET, Louis, sculpteur
p. 36.
ROLAND, Lise, fille du sculpteur
Cat 158.
ROLAND, Philippe-Laurent, sculpteur
Cat 158
Fig 185
p. XX, 30, 32, 71, 297, 298.
Philippe-Laurent ROLAND, Marcq-en-Pévèle (Nord) 1746 - Paris 1816
Bibliographie : LAMI, XVIII, II, 1911, pp. 296-303; GENOUX, 1963; id., *B.S.H.A.F.*, 1964, 1965, 1966
Où sont les œuvres de Roland ?
EN FRANCE
Musées : Angers; Châalis; Fontainebleau (château); Lille; Paris (Louvre); Versailles (château)
Autres lieux : Paris (Chambre des Députés, hôtel de Salm, Institut, Louvre : Cour Carré, Sénat)
À L'ÉTRANGER
États-Unis : New York (Metropolitan Museum); Grande-Bretagne : Londres (Victoria and Albert Museum); Pays-Bas : Amsterdam (Rijksmuseum).
ROLAND FURIEUX
Fig 348.
ROLLINAT, Maurice, poète
Cat 67
p. 155.
ROMAGNESI, Louis-Alexandre, sculpteur
p. 423 note 65.
ROMAN, Jean-Baptiste-Louis, sculpteur
Fig 335
pp. 33, 36, 165, 199.
ROME, Académie de France à Rome, Villa Médicis
Cat 14
Fig 14□
p. XXI, 26, 27, 28, 30, 33, 47, 302, 342, 343, 362, 364.
ROME, église du Gesù
Fig 376.
ROMÉO et JULIETTE
Cat 206.
ROSSELINO, Bernardo, sculpteur
p. 56.
ROSSO, Medardo, sculpteur
Cat 68
pp. XV, XVIII
pp. 407 note 8, 422 note 33.
Medardo ROSSO, Turin 1858 - Milan 1928, (naturalisé français en 1902)
Expositions : 1979, Milan (bibl.); 1979, Alessandria; 1984, Francfort; 1985, Lugano
Où sont les œuvres de Rosso ?
EN FRANCE
Musées : Lyon; Paris (Orsay, Rodin); Strasbourg (Art moderne)
À L'ÉTRANGER
Belgique : Anvers; Canada : Ottawa; Grande-Bretagne : Cardiff, Edimbourg; Italie : Barzio (Museo M. Rosso : fonds important), Milan (Gall. d'Arte moderna), Rome (Gall. nazionale d'Arte moderna : fonds important), Turin (Gall. d'Arte moderna); États-Unis : Berkeley, Buffalo, Detroit, New York (Modern Art), Philadelphie, Washington (Hirshhorn).
ROSTAND, Edmond, écrivain
Fig 40□.
ROTHSCHILD, famille
p. 408 note 15.
ROUBAIX, E.N.S.A.I.T.
Cat 241
Fig 163
p. XXV.

ROUEN, musée des Beaux-Arts
Cat 45, 187
Fig 378
p. XXIII.
ROUJON, Henry, directeur des Beaux-Arts, écrivain
pp. 226, 416 note 11.
ROUSSEAU, Jean-Jacques
Cat 141
Fig 23□, 243 à 245
pp. 226 à 230.
ROUSSEL, Léo, sculpteur
Cat 8.
Léo ROUSSEL, Ourches (Meuse) 1868 - ? 1943
Où sont les œuvres de Roussel ?
EN FRANCE
Musées : Paris (Orsay)
Autres lieux : Paris (Ecole des Beaux-Arts, palais du Louvre).
ROUSSEL, Paul, sculpteur
Cat 57.
Paul ROUSSEL, Paris 1867 - Paris 1928
Où sont les œuvres de Roussel ?
EN FRANCE
Musées : Arras ; Chantilly ; Le Mans ; Paris (Orsay, Petit Palais) ; Saumur ; Sèvres ; Villeneuve-sur-Lot (fonds important)
Autres lieux : Agen ; Paris (Louvre : décor extérieur)
À L'ÉTRANGER
Monaco : Monte-Carlo
ROUSSEL, Théophile, médecin, protecteur de l'enfance
Fig 286.
ROUVIÈRE, Philibert, acteur
Fig 321.
ROZE, Albert, sculpteur
p. 283.
RUDE, François, sculpteur
Cat 5, 79, 97, 98, 101, 102, 137, 168, 200
Fig 148, 155, 173, 174, 201, 288, 310, 316, 352
p. XI, 4, 28, 29, 32, 33, 34, 36 à 38, 39, 40, 41, 55, 56, 80, 135, 160-161, 165, 172, 174, 175, 190, 206, 225, 249, 268, 276, 288, 298, 311, 314, 316, 317, 318, 320, 336, 342, 347, 354, 355, 421 (ch. XII) note 7.
François RUDE, Dijon 1784 - Paris 1855
Bibliographie : LAMI, XIX, IV, 1921, pp. 202-217 ; FOURCAUD, 1904
Où sont les œuvres de Rude ?
EN FRANCE
Musées : Angers ; Dijon (fonds principal) ; Paris (Carnavalet, Louvre : fonds important, Marine) ; Reuil-Malmaison ; Versailles (château)
Autres lieux : Beaune ; Châteauroux ; Fixin ; Lille (église Saint-Étienne) ; Paris (arc de l'Étoile, carrefour Bullier, école des Beaux-Arts, cimetières Montmartre, Père-Lachaise, églises de la Madeleine, Saint-Vincent-de-Paul, palais Bourbon et du Louvre)
À L'ÉTRANGER
Belgique : Bruxelles (Musée d'art décoratif et monumental, musée Communal, palais des États Généraux et des Académies, palais de Tervueren).
RUDIER, alexis, fondeur
Cat 217.
RUDIER, Georges, fondeur
p. 69.
RUEIL-MALMAISON, musée national du château de Malmaison
Cat 95-96.
RUXTHIEL, Henri-Joseph, sculpteur
Cat 181
pp. 50, 418 (ch. VIII,2 note 5, 286-287.
Henri-Joseph RUXTHIEL ou RUTXHIEL, Lierneux, Belgique 1775 - Paris 1837
Bibliographie : LAMI, XIX, IV, 1921, pp. 217-220 ; OGER-LOZE, 1985, pp. 166-168
Où sont les œuvres de Ruxthiel ?
EN FRANCE
Musées : Bourges ; Nantes ; Paris (Louvre) ; Saumur ; Troyes ; Versailles (château)
Autres lieux : Dijon (Préfecture) ; Meaux (cathédrale) ; Paris (cimetière du Père-Lachaise, Colonne Vendôme, École des Beaux-Arts) ; Rosny-sur-Seine (chapelle du château)
À L'ÉTRANGER
Belgique : Liège (Conservatoire royal) ; Verviers, Musée.
SABATIER, Apollonie-Aglaé
Cat 212
p. 420 (ch. XI) note 5.
SAINT BERNARD PRÊCHANT LA CROISADE
Cat 51.
SAINT DENIS, fondeur
Fig 218.
SAINT-ÉTIENNE, musée des Amis du Vieux Saint-Étienne
Cat 221.
SAINT-ÉTIENNE, musée d'Art et d'Industrie
p. XXIII.
SAINT-FLORENT-LE-VIEIL, église
Fig 323.
SAINT-GAUDENS, Auguste, sculpteur
Fig 81.
SAINT GEORGES
p. 84.
SAINT-GERMAIN-EN-LAYE, musée des Antiquités nationales
Cat 233 et 234.
SAINT JEAN-BAPTISTE
Fig 418
p. 15.
SAINT-MARCEAUX, René de, sculpteur
Cat 240
Fig 54, 328
pp. 48, 62, 220, 275, 276, 283, 351, 408 note 15.
René de PAUL de SAINT-MARCEAUX, Reims 1845 - Paris 1915
Bibliographie : OLIVIER, 1973
Où sont les œuvres de Saint-Marceaux ?
EN FRANCE
Musées : Châlons-sur-Marne ; Le Havre ; Louviers ; Lyon ; Marseille ; Montpellier ; Nancy ; Paris (Arts décoratifs, Carnavalet, Orsay, Petit Palais : fonds important) ; Reims (fonds principal) ; Rouen ; Sèvres ; Versailles (château) ; Vichy
Autres lieux : Bougival (église) ; Cuy-Saint-Fiacre (église et cimetière) ; Montauban (Jardin des Plantes) ; Paris (cimetières, Montmartre et du Père-Lachaise, Collège de France, Institut, jardin des Champs-Élysées, Petit Palais) ; Reims (cimetière du Nord)
À L'ÉTRANGER
Espagne : Madrid et Valladolid ; Japon : Tokyo (musée d'Art Occidental) ; Roumanie : Bucarest (musée d'Art) ; Suisse : Berne.
SAINT-MARTIN, marchand-éditeur
p. 260.
SAINT-MAUR-DES-FOSSÉS
Fig 368.
SAINT MICHEL
Cat 29, 30, 31
Fig 98, 101, 102.
SAINT-OMER, musée de l'hôtel Sandelin
p. XX
p53
SAINT ORANG
Cat 249
p. 120.
SAINT SAËNS, Camille, compositeur
p. 230.
SAINTE-BEUVE, Charles Augustin, écrivain
p. 243.
SAINTE CÉCILE
Cat 27, 28, 204
Fig 99, 100, 103.
SAINTE CLOTILDE
Fig 211.
SAINTE MADELEINE
Cat 127, 128
Fig 203, 205.
SAINT-LÉGER-VAUBAN
Fig 217.
SAINT-VICTOR, Paul de, critique
pp. 420 (ch. XI) note 5, 421 (ch. XI) note 6.
SALAMMBÔ
Fig 161.
SALMSON, Jules, sculpteur
p. XX, 37, 38, 40, 251, 355.
SALONS
Fig. 378
p. XII, 380, 407 note 3, 408 note 15.
SAND, George, écrivain
pp. 44, 336.
SANSON, Justin-Chrysostome, sculpteur
pp. 36, 41.
SANSOVINO
p. 206.
SAPHO
Fig 64, 143.
SARRAZIN, Jacques
p. 190.
SAUVAGE, Frédéric, inventeur de la réduction mécanique
pp. 80, 257.
SCHEFFER, Ary, peintre
p. 322.
SCHIFF, Mathias, sculpteur
p. 220.
SCHNEGG, Lucien, sculpteur
Fig 342
pp. 111, 306, 408 note 15.
SCHNEIDER, Eugène, industriel
Fig 396.
SCHNETZ, Victor, peintre
p. 30.
SCHŒNEWERK, Alexandre, sculpteur
p. XII.
SCHUFFENECKER, Émile, peintre
Cat 248 E
p. 396.
SCIENCE cf. *NATURE SE DÉVOILANT à la SCIENCE*
SCIENCE ET INDUSTRIE
Fig 190.
SCULPTEUR de FÉTICHE
Fig 423.
SCULPTEURS ANTÉRIEURS AU XIXe siècle
Cf. BERNIN, BOUCHARDON, COUSTOU, COYSEVOX, DELLA ROBBIA, GOUJON, JACQUIO JEAN DE BOLOGNE, LEGROS, MICHEL-ANGE, MINO DA FIESOLE, PHIDIAS, PILON, PUGET, ROSSELINO, SANSOVINO, SARRAZIN, VERROCHIO.
SCULPTURE
Cat 116, 126
Fig 183.
SECRET
Cat 242
p. 156.

SEGALEN, Victor, écrivain
Cat 248 A à D
pp. 393, 402, 404.
SEGOFFIN, Victor, sculpteur
pp. 226, 227, 243.
SEMUR-EN-AUXOIS, musée municipal
Cat 12, 13, 117, 126
Fig 57
pp. XV, XXIV, 408 note 15.
SENS, musée des Beaux-Arts
Fig 240.
SERF (Le)
Cat 210.
SERMENT DE SPARTACUS
Cat 215.
SERMEZY, Adèle de, sculpteur
p. 422 note 20.
SERRA, Richard, sculpteur
p. 94.
SÉRUSIER, Paul, peintre
p. 400.
SERVET, Michel
fig 287.
SEURRE, Bernard Gabriel, sculpteur
pp. 33 à 36, 165, 415 note 36.
SEURRE, Émile, sculpteur
pp. 33 à 36, 153, 165, 415 note 36.
SÈVRES, musée national de la céramique
Fig 384.
SHAKESPEARE, William
p. 321.
SIGNOL, Émile, peintre
Fig 49□
p. 42.
SILENCE
Cat 208
p. 329.
SIMART, Pierre-Charles, sculpteur
Cat 106 à 116, 187
Fig 178 à 183, 299
pp. XX, XXIII, 36, 39, 44, 45, 116, 118, 151, 160, 176 à 182, 299, 301, 286-287.
Pierre-Charles SIMART, Troyes 1806 - Paris 1857
Bibliographie : EYRIES, avant 1860 ; LAMI, XIX, IV, 1921, pp. 257-262 ; LE NORMAND, 1981, pp. 251-258.
Où sont les œuvres de Simart ?
EN FRANCE
Musées : Paris (Louvre) ; Rouen ; Troyes (fonds d'atelier) ; Versailles (château)
Autres lieux : Dampierre (château) ; Paris (Ecole des Beaux-Arts, Invalides, Louvre, place de la Nation, Sénat) ; Troyes (cathédrale, église Saint-Pantaléon).
SIMÉON, Joseph Balthazar, comte, homme politique et collectionneur
p. 415 (ch. V,1) note 18.
SIMPSON, madame
Fig 29□.
SINGER, Winaretta, mécène
p. 388.
SIVEL, Henri-Théodore, aéronaute
Fig 320.
SOCRATE cf. *MORT DE SOCRATE*
SODOMA
Fig 73.
SOLARI, Philippe, sculpteur
p. 374.
SOMMEIL D'ALEXANDRE
Cat 11.
SORRIEU, praticien
p. 32.
SOURISSEAU, Marius-Eugène, peintre
p. 104.
SOUVENIR D'ALSACE-LORRAINE
Fig 152.
SOYEZ AMOUREUSES ET VOUS SEREZ HEUREUSES
Fig 426
p. 404.
SOYEZ MYSTÉRIEUSES
Cat 245
pp. 156, 404.
SPOURDOS, Costas, sculpteur
Cat 44 B.
SPRECKELSEN, Johan Otto, architecte
p. 165.
STAËL, Mme de, écrivain
p. 310.
STEICHEN, Édouard, photographe
Fig 121.
STEINER, Léopold, sculpteur
Fig 279.
STEINLEN, Théophile Alexandre, peintre et sculpteur
p. 139.
STENDHAL, Henri Beyle dit, écrivain
pp. 174, 196, 313, 325, 419 (ch. X,1) note 11.
STOLTZ Rosine, actrice
Cat 153.
STRASBOURG, musée d'Art moderne
Cat 60, 67, 68.
STRINDBERG, Auguste, écrivain
p.400.
SUC, Nicolas, sculpteur
p. 355.
SUPPLICATION
Cat 52.
SUR LE CHEMIN DE LA VIE
Cat 240.
SUISSE, fondeur-éditeur
pp.81, 87, 260, 408 note 15, 411 (ch. III,4) note 3, 421 (ch. XII) note 12.
TAGLIONI, Marie, danseuse
Cat 144
Fig 292.
TANCRÈDE
voir MORT DE TANCRÈDE.
TARDIEU, Victor, peintre
Fig 18□.
TATILA CUMI
Cat 50.
TAUNAY, Charles-Auguste, sculpteur
Cat 96.
Charles-Auguste TAUNAY
Paris 1767 - Rio de Janeiro 1824
Bibliographie : LAMI, XIX, IV, 1921, pp. 285-287
Où sont les œuvres de Taunay ?
EN FRANCE
Musées : Compiègne (château), Malmaison, Versailles (château)
Autres lieux : Paris (arc du Carrousel, Comédie-Française, colonne Vendôme, Invalides, Sénat).
TEHURA
Cat 246.
TEMPÊTE
Fig 369.
TERRE (LA) ET LA LUNE
Fig 119.
THEUNISSEN, Corneille, sculpteur
Fig 398.
THIÉBAUT, fondeur, THIÉBAUT frères, FUMIÈRE et GAVIGNOT, successeur
Fig 374
pp. 87, 378, 379, 423 note 55.
THIERS, Adolphe, homme politique
Fig 246
pp. 169, 173, 336.
THOMAS, Ambroise, compositeur
Fig 267.
THOMAS, Emile, sculpteur
Cat 143.
Eugène-Emile THOMAS
Paris 1817 - Neuilly-sur-Seine 1882
Bibliographie : LAMI, XIX, IV, 1921, pp. 298-301
Où sont les œuvres d'E. Thomas ?
EN FRANCE
Musées : Carpentras ; Dijon ; Moulins ; Paris (Arts décoratifs, Carnavalet) ; Versailles
Autres lieux : Arras (cathédrale) ; Paris (églises Sainte-Elisabeth, Saint-Séverin, Saint-Sulpice, de la Trinité ; palais du Louvre, tribunal de Commerce).
THOMAS, Gabriel-Jules, sculpteur
Fig 43, 157
pp. 36, 301, 415 (ch. VI,1) note 7.
THORÉ, Théophile, critique
pp. 149, 314, 325, 338, 413 (ch. III,12) note 10.
THORVALDSEN, Berthel, sculpteur
pp. 4, 201.
TIGRE
Cat 69.
TIMBAL, Louis-Charles, critique
p. XI.
TISNÉ, Lucien, sculpteur
Fig 378.
TISSOT, James, peintre
p. 422, note 33.
TITON DU TILLET, architecte
p. 413 (ch. IV,1) note 7.
TONY-NOËL, Edme-Anthony-Paul NOËL dit, sculpteur
Fig 62
p. 56.
TORONTO
Fig 160.
TOULOUSE, musée des Augustins
Cat 185, 196, 198
p. XXIII.
TOULOUSE-LAUTREC, Henri de, peintre
p. 72.
TOURNACHON, Adrien, photographe
p. 44.
TOURNOIS, Joseph, sculpteur
pp. 36, 41.
TOURNON, comte de, président du Conseil des bâtiments civils
pp. 414 (ch. V,1) note 17.
TOURS, musée des Beaux-Arts
Cat 207
Fig 362
p. XXIII.
TOUSSAINT, Armand, sculpteur
pp. 34, 36, 37.
TRAIN, Eugène, architecte
p. 424 notes 84 et 87.
TRANSPORT ET RAVISSEMENT
Fig 120.
TRARIEUX, Ludovic, homme politique
Fig 281.
TRAVAIL, Monument au
Cat 223 à 232
Fig 401 à 403
pp. 108, 128.
TRAVAUX PUBLICS ET LES ARTS
Cat 113.
TRENTACOSTE, Domenico, sculpteur
p. 270.

TRIOMPHE
voir ARC.
TRIOMPHE DE BACCHUS
Fig 367.
TRIOMPHE DE LA RELIGION
Fig 201.
TRIOMPHE DE LA RÉVOLUTION
Cat 216.
TRIQUETI, Henri de, sculpteur
Cat 50, 130 à 134
Fig 206, 207, 325
pp. XXV, 177, 182, 202, 311, 318, 324, 413 (ch. IV,2) note 2.
Henri, baron de TRIQUETI
Conflans 1804 - Paris 1874
Bibliographie: LAMI, XIX, IV, 1921, pp. 318-324; BEAULIEU, 1941-48
Où sont les œuvres de Triqueti?
EN FRANCE
Musées: Montargis (fonds important); Orléans (fonds important); Paris (Arts décoratifs); Pau.
Autres lieux: Bagnères-de-Bigorre; Montargis (église de la Madeleine); Paris (chapelle Saint-Ferdinand, école des Beaux-Arts, églises des Invalides, de la Madeleine, Sainte-Clotilde, Saint-Eustache, Saint-Germain-l'Auxerrois, Institut, Palais du Louvre, du Luxembourg et des Affaires étrangères); Pau (place du Château)
À L'ÉTRANGER
Grande-Bretagne: Londres (University College); Windsor (chapelle Wolsey).
TROYES, musée des Beaux-Arts
Cat 15, 16, 17, 70, 77, 78, 79, 81, 106 à 116, 159
Fig 151, 152, 156, 181, 299
pp. XV, XXIII, 408 note 15.
TROYON, Constant, peintre
p. 421 (ch. XI) note 6.
TUB
Cat 219.
TUERIE
Cat 191
p. 325.
TURCAN, Jean, sculpteur
p. 119.
TURNER Mme
Cat 163, 164
Fig 301.
TURQUET, Edmond, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts
pp. 416 note 11, 424 note 84.
TUSEY (Meuse), fondeur
p. 415 (ch. V,2) note 2.
UZÈS, duchesse d'
Cf. **MANUELA.**
VACHE
Cat 76.
VAL D'OSNE, fonderie
p. 339.
VALADON
Cf. BOUSSOD.
VALENCIENNES, musée des Beaux-Arts
Cat 51, 128, 129
Fig 52, 171, 398
pp. XV, XX, XXIII.
VALENCIENNES, ville de
p. XXIII.
VALÉRY, Paul, écrivain
pp. XI, 60, 66, 336, 407 note 1, 412 (ch. III,8) note 2, 420 (ch. XI) note 3.
VALOIS, Achille, sculpteur
p. 165.
VALSUANI
Cat 210
p. 426 note 60.
VAN DEN STEINEM, Karl, ethnologue
p. 404.
VAN DER HAERT, Martine
Cf. *CABET, Mme.*
VAN DER STRAETEN, Georges, sculpteur
p. 422 note 33.
VASE EN FORME DE TÊTE
Fig 424.
VAUDREMER, Auguste, architecte
Fig 260
pp. 240-241.
VEBER'S, caricaturistes
Fig 133.
VELA, Vicenzo, sculpteur
pp. 71, 363.
VELLEDA
Cat 190.
VENDREDI AU SALON DES ARTISTES FRANÇAIS
Fig 378.
VENGEANCE
Cat 7.
VÉNUS
Fig 66, 67□, 68□.
VÉNUS AFRICAINE
Fig 408
p. 394.
VERAY, Louis, sculpteur
p. 421 (ch. XII) note 8.
VERHELST, sculpteur
p. 423 note 65.
VERLAINE, Paul, poète
p. 424 note 8.
VERLET, Raoul, sculpteur
Fig 268.
VERNET, Horace, peintre
Fig 300
pp. 54, 349.
VERNET, Louise, fille du peintre Horace Vernet, future Mme Paul Delaroche
Cat 161
Fig 300.
VERNIER, Emile-Séraphin, sculpteur
p. 157.
VERROCHIO, Andrea del
p. 56.
VERSAILLES, musée national du château
Fig 4□.
VESOUL, musée Georges Garret
Cat 86.
VESTALE
Cat 23
p. 148.
VICAIRE, Gabriel, poète
Fig 261.
VICTOIRE
Cat 92
Fig 162, 184.
VICTORIA (La reine)
Cat 152.
VICUÑA, Mme Luis Lynch de Morla
Cat 165.
VIDAL, Henri, sculpteur
Fig 132.
VIDAL-SENEZ, naturaliste
p. 425 note 27.
VIERGE
Fig 65, 215 à 235, 356
pp. 208 à 213, 235.
VIGNE DE LYON, fondeur
Fig 232.
VIGNON, Claude, sculpteur
p. 157.
VIGNY, Alfred de, écrivain
p. 174.
VILAIN, Victor, sculpteur
pp. 36, 37, 177, 180, 414 (ch. IV,2) note 12, 414 (ch. IV,2) note 17.
VILLERET, François-Etienne, peintre
Fig 296.
VIOLLET-LE-DUC, Eugène, architecte
Fig 258
pp. 30, 337.
VIRGILE
Cf. *DANTE ET VIRGILE.*
VISCONTI, Ennio Quirino, archéologue
pp. 290, 298.
VISCONTI, Louis-Jullius-Joachim, archéologue
Fig 182, 305
pp. 176, 177, 180, 182, 184, 414 (ch. IV,3) note 1.
VITELLIUS, Aulus, empereur romain
Cat 196
p. 325.
VITTA, baron
pp. 102, 103.
VITTOZ, E., fondeur
Cat 155
p. 87.
VOLLARD, Ambroise, marchand, éditeur
Cat 249
pp. 341, 400, 425 (ch. XIII,2) note 44.
VOLTAIRE, François, Marie AROUET dit
Fig 259.
VOLUPTÉ
Cf. *MORT.*
VOULOT, Félix, sculpteur
revers de la page de garde.
VOYAGEUR
Cat 65, 66
Fig 154
p. 154.
VUILLARD, Edouard, peintre
Fig. 7□.
WAGNER, Richard, compositeur
p. 388.
WALDECK-ROUSSEAU, Pierre-Marie-René, homme politique
Fig 271.
WALLACE, Richard, collectionneur
p. 420 (ch. XI) note 5.
WARD, Herbert, sculpteur
Fig 423
pp. 394, 395.
WATTEAU, Antoine
Fig 266.
WERNER, Fritz, peintre d'histoire naturelle
p. 372.
WINCKELMANN, Johann-Joachim, théoricien et archéologue
pp. 290, 292, 302.
WLERICK, Robert, sculpteur
p. 307.
YRIARTE, Charles, rédacteur en chef du *Monde illustré*
p. 38.
ZANDER, Nina, sculpteur
Fig 30□
p. 23.
ZÉPHYR
Cf. *CHLORIS.*
ZÉPHYR enlevant PSYCHÉ
Cat 181
pp. 286-287.
ZOLA, Emile, écrivain
pp. XI, XII, 44, 329, 342, 355, 363, 374, 407 note 2, 420 note 7.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES ET PROVENANCE DES PHOTOGRAPHIES

ACKERMAN, Gérald
Fig 160.
AGEN, musée municipal
p. XIV.
AIX-EN-PROVENCE, musée Granet (phot. *Bernard Terlay*)
Fig 390.
AIX-LES-BAINS, musée du Dr Faure
Cat 206.
ALENÇON, musée des Beaux-Arts
Cat 171.
AMSTERDAM, Gemeente Musea
Cat 47, 177.
ANGERS, musées
Cat 174, 175, 190, 195
Fig 50, 324, 349, 351.
ANSIEAU, Joëlle
Fig 134, 135.
ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES (Direction du Patrimoine et Caisse nationale des Monuments historiques et des sites)
Cat 160, 188, 194, 210 A
Fig 6, 107 (phot. *Seeberger*), 157, 165, 183, 184, 209, 258, 322, 325, 326, 335, 353.
AUXERRE, musée d'Art et d'Histoire
Cat 208.
AVIGNON, musée Calvet
Cat 2.
BAYONNE, *Etienne*
Cat 49 A et B.
BERNARD, Jean
Fig 137 A et B, 346.
BESANÇON, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie
Cat 55, 56.
BESNAINOU, Didier
Fig 383.
BOSTON, Museum of Fine Arts
Fig 426.
BOURGES, musée
Cat 222.
BULLOZ
Cat 19, 52, 57, 58, 74, 80, 178, 183, 209, 223 à 232
Fig 2, 17, 243, 339, 354, 360, 367 à 369, 391, 412, 417.
BUROLLET, Thérèse
Fig 244, 245.
CAEN, musée des Beaux-Arts
Cat 85.
CARDIFF, National Museum of Wales
Fig 423.
CHALETTE, F. Virlogeux
Cat 54, 130 à 134.
CHAMBÉRY, musée des Beaux-Arts
Cat 235
Fig 191
p. XIV.
CHARMET, Jean-Loup
Fig 293, 294.
CHEVILLOT, Catherine
Fig 259.
CLERMONT-FERRAND, C.R.D.P.
Cat 182.
COLLECTIONS PARTICULIÈRES
Cat 46
Fig 9, 99, 202, 291, 300, 319.
COLMAR, musée Bartholdi
Fig 382.
COMPIÈGNE, musée Vivenel
Fig 62.
CONILLEAU, Roland
Fig 219.
DARTMOUTH, College Library
Fig 81.
DEBUISSON, Roxane et France
Fig 262, 265, 278 à 280
pp. 214-215, 240-241.
DES PORTES, Elisabeth
Fig 231.
DIJON, musée des Beaux-Arts
Cat 22, 29, 30, 59, 166, 169, 200
Fig 98, 100, 101, 201.
DUREY, Pierre et Philippe
Cat 18, 135, 196, 205 B, 215, 220
Fig 175, 178, 181, 200, 204, 206, 207, 240, 255, 256, 305, 329, 338, 406
pp. 286, 287.
DOLE, *Chéchillot*
Cat 201, 218.
FIX-MASSEAU, Pierre
Fig 422.
GENÈVE, musée d'Art et d'Histoire
Fig 177, 290.
GIRAUDON
Cat 23, 88, 197, 202
Fig 182, 283, 370, 373, 376, 394, 402, 403.
GOTEBORG, Konstmuseum
Fig 83.
INVENTAIRE GÉNÉRAL, Bourgogne
Cat 12, 13, 117, 126
Fig 57.
JANSON, Horst W.
Fig 139.
LE CATEAU, musée Henri Matisse et Herbin
Cat 210.
LE HAUT DU THEM, mairie
Fig 220.
LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette
Cat 26, 191, 207, 213
Fig 8, 51, 73, 158, 203, 302 à 304, 306, 308 à 314, 316, 317, 320, 321, 327, 330, 357, 371.
LILLE, musée des Beaux-Arts
Cat 66.
LIMOGES, mairie
Fig 82.
LIVERPOOL, John Mills
Fig 161.
LONDRES, Courtauld Institute
Cat 172, 176
Fig 61, 169, 205, 210, 211, 315, 323, 389, 396
pp. 252-253.
Tate Gallery
Cat 163.
LOURDES, archives des sanctuaires
Fig 230.
LYON, musée des Beaux-Arts
Fig 411.
MARSEILLE, archives de la Ville
Fig 176
Musée des Beaux-Arts
p. XIV.
MARTINET, Chantal
Fig 252.
MONT-DE-MARSAN, *Robert David*
Fig 388.
NANCY, *Gilbert Mangin*
Cat 138, 139, 211
Fig 128 A et B, 239, 242.
NEW YORK, Metropolitan Museum of Art
Cat 36 A et B.
NICE, *Adam Rzepka*
Cat 53, 151.
NIMES, musée d'Art et d'Histoire
Fig 150.
ORANGE, *Philippe Abel*
Fig 224.
ORLÉANS, *Patrice Delatouche*
Cat 50, 103 à 105.
PARIS, abbaye Sainte-Marie, rue de la Source
Fig 328.
Archives Christofle (phot. *Kollar*)

Fig 234
Assemblée nationale
Fig 410
Bibliothèque Marguerite Durand
Fig 25
Bibliothèque nationale
Fig 17, 31, 37, 53, 59, 133, 188, 194, 196, 212, 421
Collection Sirot-Angel
Fig 12, 13, 16, 20, 24, 26, 28, 38, 40
Direction des Affaires culturelles de la Ville de (phot. *Bouillot*)
Fig 416
Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts
Cat 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8
Fig 43 à 47, 49
Fondation Le Corbusier
Fig 84 à 92
Laboratoire de recherche des Musée de France
Cat 17, 71, 205
Fig 151, 153 à 156
pp. 58-59, 308-390
Musée de l'Armée
Fig 179, 180
Musée Bourdelle
Cat 236
Fig 343, 344, 358, 359, 414
Musée de l'Homme
Cat 83
Fig 427 à 429,431
Musée du Louvre, département des Sculptures
Cat 168
Fig 140, 142, 208, 296, 331, 332, 334, 336, 337, 352
pp. 160-161
Phot. *Chuzeville :*
Cat 69, 75, 76, 79, 90, 94, 101, 119, 121, 124, 127, 137, 146, 180
Fig 146 à 148, 333, 350, 392
Musée d'Orsay, archives photos
Cat 147, 162, 214 A
Fig 5, 10, 11, 14, 21, 22, 23, 35, 36, 39, 52, 55, 56, 58, 63 à 66, 69, 72, 76, 79, 80, 93 à 96, 102 à 106, 131, 132, 138, 162 à 164, 186, 187, 189, 190, 192, 193, 195, 198, 215, 222, 223, 225 à 229, 238, 246 à 251, 253, 254, 257, 260, 261, 263, 264, 267 à 269, 271, 272, 275, 277, 281, 282, 285, 288, 301, 365, 366, 374, 380, 381, 385, 395, 398, 401, 404, 405, 418, 420, 424, 425
pp. XII, XIII, XIX, 26-27
Cf. aussi LE NORMAND-ROMAIN et PINGEOT
Musée Rodin
Fig 27, 29, 30, 33, 41, 42, 112, 113, 116 à 119, 121, 122, 126, 127, 130
Phot. *Bruno Jarret :*
Cat 32 à 35, 37 à 42, 140, 165, 239
Fig 108 à 111, 114, 120, 123 à 125, 145, 413
p. 23
Photothèque R.A.T.P.
Fig 34
Photothèque U.C.A.D.
Cat 72, 73, 99, 100, 143 à 145, 149, 150, 152, 153, 161
Fig 143, 289, 292
Photothèque de la Ville de
Cat 97, 142, 167
Fig 144, 295, 393
Phot. *E. Michot*
Fig 236, 237
Phot. *Pierrain*
Cat 135, 136
Société historique d'Auteuil et de Passy
Fig 297.
PINGEOT, Anne
Cat 31, 43 B à E, 44 B, 102, 204
Fig 48, 60, 78, 129, 149, 159, 185, 197, 199, 213, 214, 216, 232, 235, 266, 274, 284, 286, 287, 364, 372, 379, 407
pp. X, XIV, XVII, 334-335.
POITIERS, *Christian Vignaud*
Cat 170.
PORTSMOUTH, Photographic section of the Department of the Environment
Fig 408.
REIMS, musée Saint-Denis
Cat 240.
RENNES, musée des Beaux-Arts
Fig 221, 387.
RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX
Cat 9 à 11, 20 à 22, 24, 25, 27, 43 A, 44 A, 45, 48, 60 à 65, 82, 84, 87, 91 A et B, 92 A et B, 93 A, B, C, 95, 96, 98, 118, 120, 122, 123, 125, 141, 154 à 158, 164, 173, 179, 181, 184, 186, 189, 192, 193, 199, 203, 214 B, 216, 217, 219, 233, 234, 238, 242 à 247 A, 248 A à D, 249
Fig 1, 3, 15, 18, 19, 32, 33, 54, 67, 68, 70, 71, 74, 75, 77, 136, 141, 172, 174, 241, 298, 318, 340 à 342, 345, 347, 348, 355, 356, 361, 363, 375, 397, 399, 415, 419, 430
pp. 352-353, 378-379.
ROCHET, André
Fig 218, 409.
ROGER-VIOLLET
Fig 307, 400
pp. 194-195.
ROME, *Vasari*
Cat 14.
ROSIER, Nicolas
Fig 166, 167, 168, 173, 273, 276, 377, 386.
ROUBAIX, *Yves Desbuquois*
Cat 241.
ROUEN, *Cavé*
Fig 378.
ROUEN, musée des Beaux-Arts
Cat 187.
SAARBRUCK, Kunsthistorisches Institut
Cat 237 B.
SAINT-ÉTIENNE, musée d'Art et d'Industrie (phot. *Yves Bresson*)
Fig 233.
SAINT-ÉTIENNE, musée des Amis du Vieux Saint-Etienne
Cat 221.
SÈVRES, archives de la Manufacture
Fig 384.
STRASBOURG, *Morand*
Cat 67.
STRASBOURG, musée de la Ville
Cat 68.
TAHITI, musée Gauguin
Cat 248 E.
TOULOUSE, musée des Augustins
Cat 185, 198.
TROYES, musée des Beaux-Arts
Cat 15, 16, 70 à 78, 81, 106 à 116, 159
Fig 152, 299.
VALENCIENNES, musée des Beaux-Arts
Cat 51, 128, 129
Fig 171.
VERSAILLES, musée national du château
Fig 4.
VESOUL, musée G. Garret
Cat 86.
VIATTE, famille
Fig 170.
VIGNE, Georges
Fig 270.
VIZZAVONA
Cat 247 B.
WIESINGER, Véronique
Fig 362.

INSTITUT NATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART
IMPRIMÉS

Achevé d'imprimer
en mars 1986
sur les presses de S N Imprimerie moderne du Lion
Composé en Perpétua par L'Union Linotypiste
Photogravure de Bussière Arts Graphiques, NSRG, Sigma

Maquette de Jean-Pierre Rosier

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XXe siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012.

Avec le soutien du

CNL Centre national du livre

Licence eden-75-c886e7e2453e46b5-39abaa9b5ba442cb accordée le 17 décembre 2023 à E16-01037392-Chevalier-Pierre